


MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 12253078 5



M
2
P155
vyp.6



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

<https://archive.org/details/31761122530785>



ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

INSTITUTE OF ART HISTORY
OF THE USSR MINISTRY OF CULTURE

ПАМЯТНИКИ РУССКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

ВЫПУСК

6

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Ю. В. КЕЛДЫШ
(главный редактор)

А. П. ЗОРИНА

В. А. КИСЕЛЕВ

Л. З. КОРАБЕЛЬНИКОВА
(ответственный секретарь)

О. Е. ЛЕВАШЕВА

В. В. ПРОТОПОПОВ

Г. В. СВИРИДОВ

MONUMENTS
OF RUSSIAN
MUSIC

PART

6

EDITORIAL BOARD

YURI KELDYSH,
(Editor-in-Chief)

VASILY KISELEV

LUDMILA KORABELNIKOVA
(Executive Secretary)

OLGA LEVASHEVA

VLADIMIR PROTOPOPOV

GEORGI SVIRIDOV

ANGELINA ZORINA

Ye.FOMIN
» COACHMEN «
OPERA

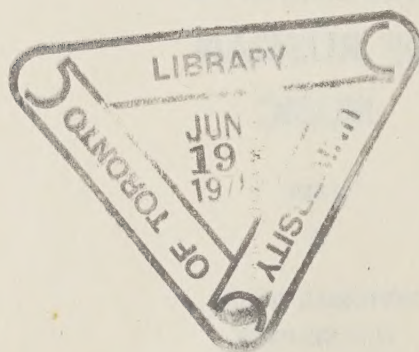
SCORE

PUBLICATION AND PIANO REDUCTION

BY IRINA VETLITSYNA

RESEARCHES

BY YURI KELDYSH AND IRINA VETLITSYNA



m
2
P155
vyp.6

STATE PUBLISHERS "MUSIC"

MOSCOW 1977

Е. И. ФОМИН
» ЯМЩИКИ НА ПОДСТАВЕ «
ОПЕРА

ПАРТИТУРА
ПУБЛИКАЦИЯ И ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
И. М. ВЕТЛИЦЫНОЙ
ИССЛЕДОВАНИЯ
Ю. В. КЕЛДЫША и И. М. ВЕТЛИЦЫНОЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

МОСКВА 1977

Общая редакция
Ю. КЕЛДЫША

General Editor of the Volume
YURI KELDYSH

ПРЕДИСЛОВИЕ

Опера «Ямщики на подставе» Е. И. Фомина на текст Н. А. Львова — один из наиболее интересных и оригинальных памятников русского музыкально-театрального творчества XVIII века. Особый интерес представляет она с точки зрения методов обработки народной песни. Ведущая роль в «Ямщиках на подставе» принадлежит хоровому началу. Широкие масштабы и развита многоголосная фактура хоровых номеров выделяют это произведение среди многих песенных народно-бытовых опер того времени и делают его в известном смысле уникальным явлением. Композитору удалось в некоторых из этих номеров передать своеобразный подголосочный склад русской народно-песенной полифонии.

В силу особых обстоятельств своего возникновения опера осталась почти неизвестной современникам. Сведения о ее сценической жизни весьма скудны и неопределенны. Можно предполагать, что «Ямщики на подставе» шли только в домашней обстановке и в некоторых отдаленных от основных культурных центров крепостных театрах, не проникнув на «большие» сцены Петербурга и Москвы. Более полутора столетий этому талантливому и самобытному произведению пришлось ждать своего признания, и только в наше время оно получило справедливую оценку в трудах советских музыковедов.

Данное издание — первая публикация полного текста оперы¹. В основу его положены: 1) рукописная партитура «Ямщиков на подставе», хранящаяся в Центральной нотной библиотеке Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова; 2) рукописная копия либретто Н. А. Львова, находящаяся в фонде Г. Р. Державина в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина; 3) печатное либретто, выпущенное тамбовским частным издательством в 1788 году.

Либретто включает в себя как разговорные сцены, так и тексты музыкальных номеров. Печатное издание и рукописная копия в основном идентичны. Небольшие отличия касаются особенностей пунктуации, а также некоторых авторских ремарок, отсутствующих в печатном экземпляре либретто.

Рукописная партитура представляет собой бесспорный автограф, о чем свидетельствует надпись на титульном листе увертюры: «*Originale. Overture Eusignio I. Fomine Acad. Filarmonico 1787 a. St. Pietroburgo*». Для рукописи того времени особенно ценно, что, помимо фамилии композитора с указанием титула члена Филармонической академии в Болонье, эта надпись содержит дату создания оперы. Рукопись состоит из увертюры и десяти номеров, включающих: сольную песню Тимофея (№ 3), дуэт (№ 4), терцет (№ 5), три ансамбля с хоровыми припевами (№ 6, 7, 8), три хора (№ 1, 2, 10) и оркестровый марш (№ 9). Композитор пронумеровал только № 2 — 7, в остальных случаях он ограничился обозначениями: *coro* (№ 1), *coro finale* (№ 10), марш (№ 9).

Нотный текст партитуры в настоящем издании отредактирован в соответствии с правилами, установленными для публикации «Памятников русского музыкального искусства». Старинная система расположения партий в партитуре изменена по современному образцу; запись двух однородных духовых инструментов сведена с двух нотных систем на один; ключи *до* в вокальных партиях везде заменены скрипичным; все аббревиатуры рукописи Фомина расшифрованы и записаны соответственно современным правилам нотной графики.

Эти редакторские коррективы касаются лишь внешней стороны нотной записи. Все особенности авторской партитуры, имеющие стилистическое значение или отражающие индивидуальную манеру композитора, сохранены редактором в неприкосновенности.

В оригинальной партитуре отсутствует текст разговорных сцен. Редактор счел целесообразным поместить их в соответствующую

¹ Отрывки из «Ямщиков на подставе» напечатаны в издании: История русской музыки в нотных образцах. Сост. и ред. проф. С. Л. Гинзбург. Т. 1. М.—Л., 1940; изд. 2-е — М., 1968.



Автограф титульного листа увертюры к опере «Ямщики на подставе»

щих местах партитуры, между музыкальными номерами, как это сделано и в других аналогичных публикациях серии «Памятники русского музыкального искусства». Таким же образом даны все имеющиеся в либретто ремарки. При этом условие самостоятельное воспроизведение полного текста либретто было бы излишним.

Тексты всех вокальных номеров и разговорных сцен выверены по рукописной копии либретто Н. А. Львова. Случаи разночтения с подтекстовкой вокальных партий в партитуре оперы оговорены в подстрочных примечаниях. Литературный текст печатается с сохранением характерных особенностей орфографии и пунктуации, отражающих специфику звучания русской речи того времени. Допущенные редактором изменения сводятся к следующему: исключен твердый знак в конце слов; отсутствующие в современном алфавите буквы *i*, *Ѣ*, *Ѧ*, а также дифтонг *йо* передаются буквами, приблизительно соответствующими им фонетически: *и*, *е*, *ф*, *ё*.

Для большего удобства ознакомления с материалом, а также для облегчения концертмейстерской работы при подготовке исполнения оперы полностью или в отрывках к партитуре дан подстрочный клавир.

Публикацию сопровождают статьи Ю. В. Келдыша «Опера „Ямщики на подставе“ и ее авторы» и И. М. Ветлицыной «Партитура „Ямщиков на подставе“». В первой из них освещается группа вопросов, связанных с историей создания и постановки оперы и с использованием в ней фольклорного материала; во второй даны аналитическое описание автографа партитуры и характеристика важнейших стилевых особенностей оркестровки Фомина.

Редактор выражает глубокую благодарность сотрудникам Музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева при Московской консерватории имени П. И. Чайковского, Центральной нотной библиотеки Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, Отдела рукописей Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Театральной библиотеки имени А. В. Луначарского в Ленинграде за содействие в работе над материалами данных хранилищ, а также Е. М. Левашеву за ряд ценных советов по технике редактирования рукописи.

Особенно редактор благодарит Ю. А. Фортунатова за всестороннюю помощь при подготовке данной публикации.

Е.И.ФОМИН

» ЯМЩИКИ НА ПОДСТАВЕ «

(ИГРИЩЕ НЕВЗНАЧАЙ)

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА

В ОДНОМ ДЕЙСТВИИ

ЛИБРЕТТО Н.А.ЛЬВОВА

Ye.FOMIN

» COACHMEN «

(IMPROVISED ACTION)

COMIC OPERA IN ONE ACT

LIBRETTO

BY N.LVOV



Портрет Е. И. Фомина
работы неизвестного художника XVIII в.



Портрет Н. А. Львова работы Д. Левицкого

*Приношение его высокоблагородию С. М. М.
милостливому государю моему.*

О ты, которого не гладкой тучной вид
Лекеня на бекрень нам вживе представляет,
В котором каждый член и мышца говорит,
Когда искусный перст твой вьюшки завивает,
Прими ямскую ты в покров мою свирель.
Как дразнишь ты других и взором и устами,
Как я во след тебе залётными стихами
Героев крестецких, известных ямщиками,
Дразнить осмелился угарнѹю артель.

Но на голос стихов наладить я не знаю
И для того к тебе, муж звучный, прибегаю,
Пленный звонкою я шайкою твоей
Согласной пением и видом на разладе,
Являющей орган с похмелья в маскараде,
Вели ты голосом чудесной шайке сей
Дать силу, жизнь и блеск комедии моей
Да будет не стихам, тебе и честь и слава.
Прибавь ты к пению их новы чудеса
Хрипучим голосом дрожащего баса.
Всю площадь удивь, подвигни небеса
И свету покажи, что есть твоя октава.

Я от тебя не потаю
По нотам мерного я не причастен вою
Доволен песенкой простою
Ямскою, хваткой, удалою,
Я сам по русскому покрою
Между приятелей порою
С заливцом иногда пою.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Тимофей Бураков	[тенор]
Абрам, отец его, старик седой	[бас]
Фадеевна, жена Тимофея	[сопрано]
Янька, ямщик молодой	[бас]
Вахруш, деревенский олух	[тенор]
Курьер	[бас]
Хор ямщиков	
Офицер на подставе	} [без пения]
Четыре ямщика	
Бобыль, ямщик же	
Два разсылщика	
Два драгуна	

Все ямщики одеты в мундирах, гербы на груди, кроме Абрама, который в обыкновенном платье и без герба в шапке степенной, прочие в шляпах.

ORCHESTRA

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (B, A)
2 Fagotti

* * *

2 Corni (B-alto, C, Es, G, D)
2 Trombe (D)

Timpani

* * *

Violini I
Violini II
Viole
Bassi { Violoncelli
 { Contrabassi

...Нет барин, ты начни-ко по маленьку,
как ямщик будто издали, не поет, а тана-
нычет, а после, чтобы дремота не взяла
пошибче, да и по молодецки, так дело то
и с концом, ребята и подхватят...
Пустова тут калякать нечево!

Увертюра

Allegro

2 Flauti

2 Oboi

2 Fagotti *[sempre a2]*
pp

2 Corni (B)

Violini I *pp*

Violini II *pp*

Viole *[pp]*

Bassi *pp*

Allegro

Piano *pp*

Ob. *[pp cresc.]*

Fag. *[cresc.]*

Archi *cresc.* *[cresc.]* *[cresc.]* *[cresc.]*

Piano *cresc.*

Ob.

Fag.

Archi

Piano

10

Fl. *[mp]*

Fag.

Archi

Piano

Ob. *ff*

Fag. *ff*

Cor. (B) *[ff]*

Archi *ff*

Piano *ff*

20

1) Пропуск случайных знаков в автографе явление весьма частое. Так, в т. 18 в партии V-пи I у ми отсутствует бекар. В дальнейшем подобные неточности оговариваться не будут.

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(B)

Archi

Piano

Fl.

Ob.

Fag.

Archi

Piano

This musical score page, numbered 18, contains two systems of music. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (B), and a string section (Archi) with Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. A Piano part is also present. The second system continues with the same instruments. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system shows a woodwind melody in the Flute and Oboe, with a rhythmic pattern in the Bassoon and strings. The Piano provides harmonic support. The second system features a more active woodwind melody, with the Flute and Oboe playing a similar line. The strings continue their rhythmic pattern, and the Piano part provides a steady accompaniment. The score is written in a standard musical notation style with various notes, rests, and dynamic markings.

Fl.
Ob.
Fag.
Archi
Piano

This musical score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Strings (Archi), and Piano. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Flute, Oboe, and Bassoon parts are in treble and bass clefs, respectively. The String section is represented by five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) in various clefs. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A rehearsal mark '30' is present in the Piano part.

[illegible]

Fl.

[p]

Fag.

Cor.
(B)

[p]

Archi

Piano

50

Fl.

Ob.

Fag.

[p]

Archi

[non div.]

Piano

Fl.

Ob.

Fag.

Archi

Piano

60

Piano

22

Fag. *[p]*

Archi *[p]*

Piano *p m. s.*

Fl. *[p]*

Fag. *[p]*

Cor. (B) *[p]*

Archi *[p]*

Piano *[p]*

70

Fl.

Fag.

Cor.
(B)

Archi

Piano

Ob.

Fag.

Archi

Piano

[p]

[non div.]

80

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a full orchestra and piano. The instruments and parts are arranged as follows:

- Fl. (Flute):** The first staff, featuring a melody with a dynamic marking of *[p]* (piano) at the beginning.
- Ob. (Oboe):** The second staff, playing a similar melodic line to the flute.
- Fag. (Bassoon):** The third staff, providing a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Cor. (B) (Cor Anglais):** The fourth staff, which is mostly silent in this section.
- Archi (Strings):** The fifth and sixth staves, showing the string section's accompaniment with various rhythmic patterns.
- Piano:** The seventh and eighth staves, showing the piano's accompaniment with a steady eighth-note pattern.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *[p]* (piano) and *f* (forte). The time signature is 2/4. The page is numbered 2 in the top right corner.

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(B)

Archi

Piano

90

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(B)

Archi

Piano

26

Fl.
Ob.
Fag.
Cor. (B)
Archi
Piano

100

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. (B)

Archi

Piano

110

Fl.

Ob.

Fag.

Archi

Piano

[illegible]

Ob.

Fag.

Cor.
(B)

Archi

Piano

120

Ob.

Fag.

Cor.
(B)

Archi

Piano

p

p

p

p

[p]

p

p

Fag.

Archi

Piano

130

Ob.

Fag.

Cor.
(B)

Archi

Piano

[p]

[p]

[p]

Ob.

Fag.

Cor.
(B)

Archi

Piano

Fl.

Fag.

Archi

Piano

140

The musical score is written for a full orchestra and piano. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The score is divided into measures 137, 138, 139, and 140. The piano part features a triplet figure in the right hand, which is repeated in measures 138 and 139. The woodwinds and strings provide harmonic support. A double bar line with repeat dots is at the start of measure 140.

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(B)

Archi

Piano

[p]

a2

Fl.

Ob.

Fag.

Archi

Piano

[p]

[p]

[p]

[p]

[p]

150

This musical score is divided into two systems, separated by a double bar line. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (B) (Cor. (B)), Strings (Archi), and Piano.

First System:

- Ob.:** Treble clef, key signature of two flats. It has rests for the first three measures and enters in the fourth measure with a triplet of eighth notes, marked with a *[p]* dynamic.
- Fag.:** Bass clef, key signature of two flats. It plays a continuous eighth-note pattern throughout the first three measures, then has a half-note rest in the fourth measure.
- Cor. (B):** Treble clef, key signature of two flats. It has a whole-note rest for the first three measures and enters in the fourth measure with a half-note, marked with a *[p]* dynamic.
- Archi:** Treble and Bass clefs, key signature of two flats. The upper strings play a continuous eighth-note pattern. The lower strings have a whole-note rest for the first three measures and enter in the fourth measure with a half-note, marked with a *[p]* dynamic.
- Piano:** Treble and Bass clefs, key signature of two flats. It plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes throughout the first three measures, then has a half-note rest in the fourth measure.

Second System:

- Ob.:** Treble clef, key signature of two flats. It continues with the triplet eighth-note pattern from the first system.
- Fag.:** Bass clef, key signature of two flats. It continues with the eighth-note pattern from the first system.
- Cor. (B):** Treble clef, key signature of two flats. It continues with the half-note from the first system.
- Archi:** Treble and Bass clefs, key signature of two flats. The upper strings continue with the eighth-note pattern. The lower strings continue with the half-note from the first system.
- Piano:** Treble and Bass clefs, key signature of two flats. It continues with the complex rhythmic pattern from the first system.

[illegible]

Fl. *a2*

Ob. *a2*

Fag. *f*

Cor. (B) *a2*

Archi *f* [*f*]

Piano *f* 170

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. (B) *a2*

Archi

Piano *attacca*

ЯВЛЕНИЕ I

Ямщики на подставе подле большой дороги в долине на конской збруи, близ шалаша у ручейка и под горой отдыхают; хомуты, вожжи и прочая збруя по кустам развешаны. В середине театра большой куст, за которым хористов прятать. Слышен издали колокольчик и песня: «Не у батюшки соловей поёт». Ямщики вслушиваются, берутся за свою збрую, хотят идти. А ямщикам как без песен.

1. Xop¹⁾

[illegible]

1) В автографе: *Соро.*

Ob. *[f]*

Cor. (C) *[f]*

S. *[f]*
He у ба - тю - шки со - ло - вей по -

A. *[f]*
He у ба - тю - шки со - ло -

Coro
T. *[f]*
He у ба - тю - шки со - ло -

B. *[f]*
He у ба - тю - шки со - ло - вей по -

Arch. *[f]*

Piano *f*

10

Detailed description: This is a page from a musical score, page 38. It features a woodwind section with Oboe (Ob.) and Cor Anglais (Cor. (C)), a string section (Arch.), and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a chorus (Coro). The music is in 2/4 time. The vocal parts have Russian lyrics: 'He у ба - тю - шки со - ло - вей по -'. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment. Dynamics include forte (f) and tutti. A rehearsal mark '10' is present above the piano part.

1)

Ob.

Cor.
(C)

S.
-ет, со - ло-вей по -

A.
-вей по - ет, со-ло - вей по - ет,

Coro

T.
-вей со - ло-вей,

B.
-ет, по - ет,

Archi

Piano

1) Т. 16. В автографе: Об.

Ob.

Cor.
(C)

S.

A.

Coro

T.

B.

Archi

Piano

20

ет, со -

со - ло - вей, со - ло - вей по - ет, со -

со - ло - вей по - ет, со -

со - ло - вей по - ет, по - ет со - ло - вей, со -

Об.

Cor.
(C)

S.

Coro

A.

T.

B.

Archi

Piano

- ло-вей по - ет, мо - ло -
 - ло-вей по - ет, мо -
 - ло-вей, со-ло-вей по - ет мо-ло - дой ям -
 - ло-вей по - ет, мо - ло -

Ob.

Cor.
(C)

S.
- дой, мо - ло - дой ям - щик на за - ре, на

A.
- ло - дой, мо - ло - дой ям - щик на

Сого

Т.
- щик, мо - ло - дой ям - щик мо -

В.
- дой ям - щик, мо - ло - дой ям - щик, мо -

Archi

Piano

30

Ob.

Cor.
(C)

S.
за - ре бе - жит, на за - ре бе - жит

A.
за - ре бе - жит, на за - ре,

Coro
T.
- ло - дой ям - щик, мо - ло - дой ям - щик

B.
- ло - дой ям - щик, мо - ло - дой ям - щик

Archi

Piano

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloists. The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), with a Chorus (Coro) consisting of Tenor (T.) and Bass (B.) parts. The instrumental parts include Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. (C)), strings (Archi), and piano (Piano). The lyrics are in Russian and describe a young man and a young woman. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal parts have lyrics written below the notes, and the instrumental parts have notes and rests written on staves.

Ob.

Cor.
(C)

S.

мо - ло - дой ям-щик, на за-ре бе-жит.

А.

на за-ре бе-жит, на за-ре, на за-ре бе-жит.

Сор.

Т.

на за-ре, на за-ре бе-жит.

В.

на за-ре бе-жит, на за-ре бе-жит.

Archi

Piano

40

Ob.



Ob. musical notation on a single staff.

Cor.
(C)



Cor. (C) musical notation on a single staff.

S.
Ох, вы брат -

A.
Ох, вы брат - цы, вы то - ва -

T.
Ох, вы брат -

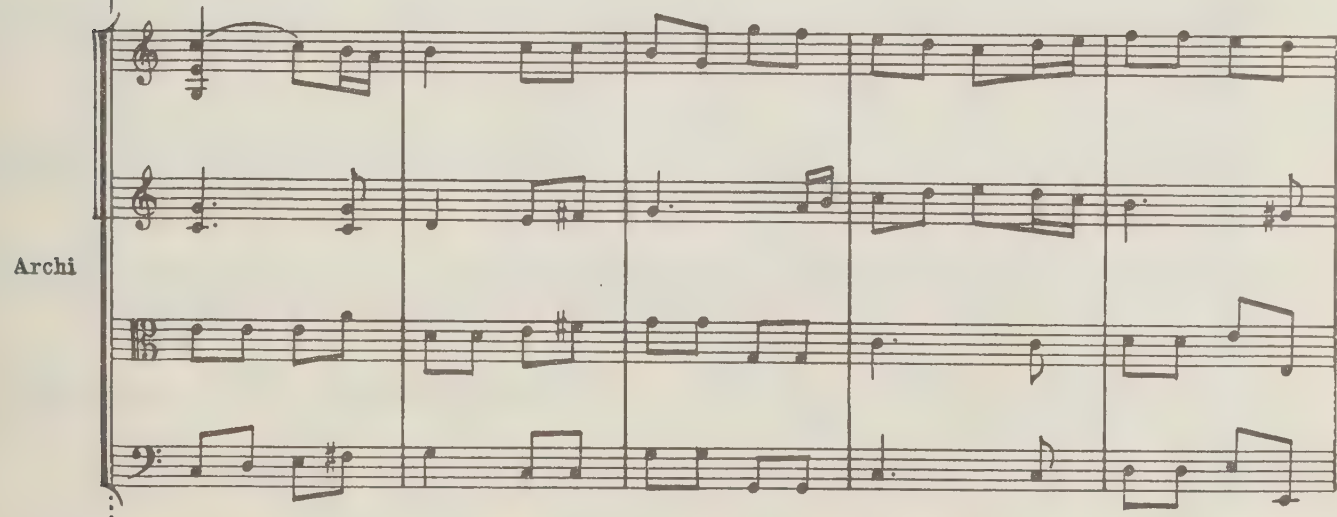
B.
Ох, вы брат - цы, вы то - ва - ри -

Coro



Vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Russian. The lyrics are: "Ох, вы брат - цы, вы то - ва - ри -".

Archi



Archi musical notation on four staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass).

Piano



Piano musical notation on two staves (Right Hand, Left Hand).

Ob.

Cor.
(C)

S.
- цы, вы то - ва - ри - щя,

A.
- ри - щя, вы то - ва -

Сого
Т.
- цы, брат - цы,

В.
- щя, брат - цы,

Archi

Piano

50

1)

Об.

Cor.
(C)

S.
вы то - ва - ри - щи,

A.
- ри - щи,

T.
вы то - ва - ри - щи,

B.
вы то - ва - ри - щи,

2)

вы то - ва -

вы то - ва - ри - щи, ох, вы брат - цы,

вы то - ва -

вы то - ва - ри - щи, брат - цы,

Archi

Piano

1) Т. 56. В автографе: Об. .

2) Т. 59. В автографе партия Об. II пропущена. Восстановлена по аналогии с т. 36 и другими идентичными тактами.

Ob.

Cor. (C)

S.

A.

T.

B.

Archi

60

Piano

Ob.

Cor.
(C)

S.
- ра, вам по - ра вста-вать, вам по-ра вста - вать, ко -

А.
- ра вста-вать, вста - вать, ко -

Т.
- ра, по - ра вста - вать, по -

В.
- ра вста - вать, вам по-ра вста - вать, ко -

Соро

Archi

Piano

Ob.

Cor.
(C)

S.
A.
T.
B.

Coro

Archì

Piano

70

ней впря - гать, ко -
- ней впря - гать, вста -
- ра вста - вать,
- ней, ко - ней впря - гать, ко -

Ob.

Cor.
(C)

S.
- ней впря - гать, вам ко_ней впря - гать.

A.
- вать, ко_ней впря - гать, ко - ней, ко - ней впря - гать.

Coro
T.
ко - ней впря - гать.

B.
- ней впря - гать, ко_ней впря - гать.

Archi

Piano

80

Ob.

Cor.
(C)

S.
И в гон - бе ям - щик от - дох - нуть,

A.
И в гон - бе ¹⁾ ям - щик от - досх -

Соро
Т.
И в гон - бе ям - щик, и в гон - бе

В.
И в гон - бе ям - щик, и в гон - бе ям -

Archi

Piano

¹⁾ Т. 83. В автографе: Altī  бе им -

Ob.

Cor. (C)

S.
 A.
 T.
 B.

Archi

Piano

Ob.

Cor.
(C)

S.
от-дох-нуть мо - жет, от-дох-нуть мо - жет,

A.
от -дох- нуть, от-дох-нуть мо - жет, от -дох-

T.
- нуть, от-дох- нуть, от -дох- нуть.

B.
от-дох-нуть мо - жет, от-дох-нуть мо - жет, от -

Coro

Archi

Piano

Detailed description: This is a page of a musical score, page 54. It features a vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental accompaniment. The woodwinds include an Oboe (Ob.) and a Cor Anglais (Cor. (C)). The strings (Archi) are represented by three staves (Violins, Violas, Cellos/Double Basses). The piano part is at the bottom. The vocal parts have Russian lyrics. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The vocal parts enter in the first measure with the lyrics 'от-дох-нуть мо - жет, от-дох-нуть мо - жет,'. The instrumental parts provide harmonic support throughout the page.

Ob.



Cor.
(C)



S.
от -дох - нуть мо - жет. На ры -

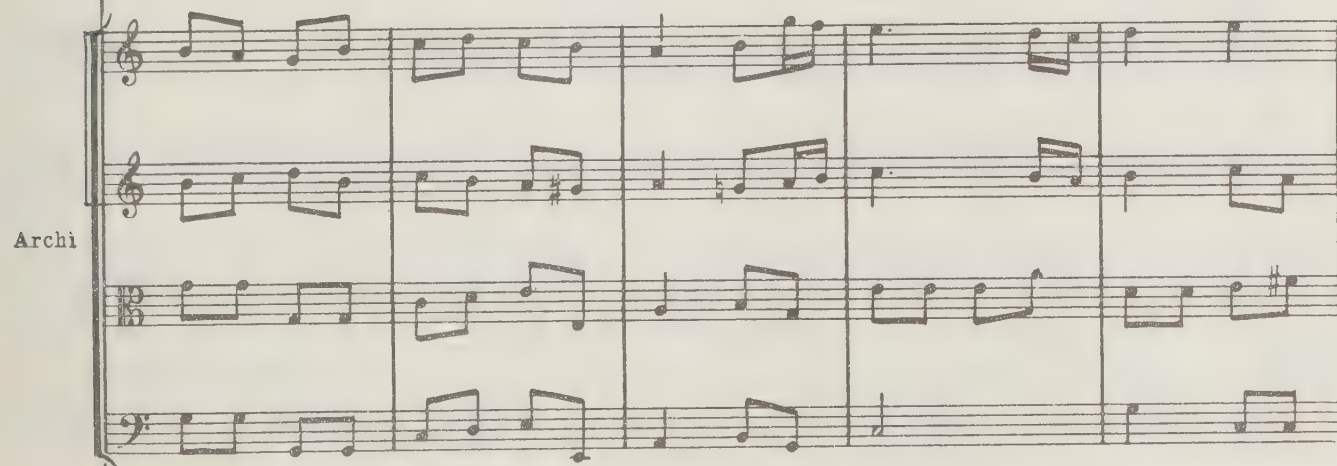
A.
- нуть, от-дох - нуть мо - жет. На

T.
На ры - сях,

B.
-дох - нуть мо - жет. На ры -



Archi



Piano



100

Ob.

Cor.
(C)

S.
- сях, на ры - сях ям - щик доб - рой вы -

A.
ры - сях ям - щик

T.
на ры - сях ям - щик

B.
- сях ям - щик, на ры - сях ям - щик доб -

Archi

Piano

Ob.

Cor.
(C)

S.
- спит_ся, на ры_сях ям - щик

A.
доб - рой вы - спит_ся,

T.
доб - рой вы_спит_ся,

B.
- рой, доб_рой вы_спит - ся,

Archi

Piano

110

1) Т. 110. В автографе: V-ni I  ; исправлено по аналогии с т. 92.

Ob.

Cor.
(C)

S.
доб - рой вы-спит -

A.
доб-рой вы-спит - ся доб - рой вы-спит -

Соло
Т.
ям - щик доб - рой вы - спит -

В.
доб-рой вы-спит - ся, ям - щик доб - рой вы-спит -

Archi

Piano

Об.
Cor.
(C)
S.
A.
Corno
T.
B.
- ся.
- ся.
- ся.
- ся.

В продолжение песни трое вышедших ямщиков возвращаются.

Archi
Piano

Тимофей

Што такое, ребята?

Кто таков там?

Кого бог дал, ребята?

1-й ямщик

Абрам

Вошедшие

2-й ямщик

Последнюю пару на подставу.

3-й ямщик

Тришка на паре.

4-й ямщик

Тришка Заноза офицера привез.

Абрам (сбирая сыну збрую)

Ребята, командир... Ребята... Аль вы глухи? Слышь, командир... (К сидящим.) Пристяжки-то у вас слажены ли?

2-й ямщик

Готово ста...

3-й ямщик

Все готово, Архипьевич.

Вместе.

Вместе.

ЯВЛЕНИЕ II

Офицер, за ним 1-й ямщик и прежние кланяются офицеру, держа збрую в руках.

Офицер

Здорово, здорово, молодёжь. *(Поглядя вокруг.)* А лошади-то где у вас, ребята?

Абрам

Все здесь, Ваше Благородие.

Тимофей

Все здесь, в кустарнике.

Вместе.

Офицер

То-то смотрите, штоб не бегать вам за лошадьми, а мне за вами.

Тимофей *(важно)*

Небось, барин, не введем в слово.

Абрам

Статкиль в деле, Ваше Благородие...

1-й ямщик

Да за доброво командира.

3-й ямщик *(вдруг)*

Такое дело.

1-й ямщик *(вдруг)*

Я? Да я, слышь ты, за Ево милость сам впрягусь.

*Непрерывно
один за
другим.*

Янька *(держит хомут)*

Прикажите, Ваше Высокородие, хомут примерить.

Офицер

О! Да ты видно хват?..

Янька

Я — Тришка Заноза. Вахрушкин сын по прозванью Янька... Абрамач меня довольно знает.

Офицер

Какой Абрамач?

Абрам

Тимоха, што ты там мнёси?.. Мой парень, Ваше Благородие... Кланяйся.

2-й ямщик

Тимофей Абрамач... Ён на перьвой паре, Ваша милость, под Царицыну повозку.

Офицер

Детина хоть куда!

Янька

Да ён таков, Ваше Благородие... Ён у нас везде вперёд, и в песне, и в упряжке, и в гонбе, и на поседке, выпречи, впречи... Так ли, брат Тимоха? А?..

Офицер

Так ли, брат, а?..

Тимофей

Пусть мир скажет, Ваше Благородие, про себя пу-стова што калякать?

Офицер

Ну да вот на деле увидим.

Тимофей

Такое дело, Ваше Благородие.

Абрам

Такое дело...

Вместе.

Офицер *(вынув бумагу и читая)*

Двадцать пар... шесть пар под карету, чьи?..

Тимофей

Наши животы.

Янька

Все наши, Ваше Благородие.

Вместе.

Абрам

Ены своих без череды выставили... Лихия кони, барин!

Офицер

Прочие под номера смотрите ж, ребята, кухня дав-но прошла, тово и гляди, што нагрянет двор...

Янька

Што, барин, двор!.. Нам бы матушке-то услужить.

1-й ямщик

Милосердой Ея...

2-й ямщик

Статочное ли дело... Да мы для Вашева Благородия и Ея милости...

3-й ямщик

Упаси Господи... Чево изволишь... Ась?

*Непрерывно
один за
другим.*

Янька

...Мы здесь, ах животы наши прелюбезные, послу-жите вы только... Ступай, ребята... Янька и ямщики уходят и поют по мере удаления тише.

2. Хор¹⁾

2 Oboi *Sostenuto*

2 Corni (B)

Coro

Soprani

Alti

Tenori *[p]*

Bassi

Два ямщика

Вы - со - ко

Violini I *f* *p*

Violini II *f* *p*

Viola *f* *p*

Bassi *f* *p*

Piano *f* *p* *Sostenuto*

¹⁾ В автографе: *Coro*.

Coro

S. A. T. B.

со - кол, вы со - ко

Archi

Piano

Coro

S. A. T. B.

со - кол, со - кол.

Archi

Piano

10

Ob. *[f]*

Cor. (B) *f*

S. *[f]*
Вы - со - ко со - кол ле - та -

A. *[f]*
Вы со - ко со -

Coro T. *[tutti]* *[f]*
Вы со - ко со - кол

B. *[f]*
Вы со - ко со - кол,

Archi *f*

Piano *f*

20

Ob.

Cor. (B)

S.

A.

T.

B.

Соро

Archi

Piano

ет, вы - со - ко со - кол,

- кол ле - та

ет, вы - со - ко со - кол ле -

вы - со - ко,

вы - со - ко со - кол,

вы - со - ко со - кол,

вы - со - ко,

вы - со - ко со - кол ле -

1)

2)

1) Т. 22-23. В партиях V-п I и V-ле лиги добавлены по аналогии с авторскими лигами в тт. 59-60.

2) Т. 24. В партии V-п I лига добавлена по аналогии с авторской лигой в т. 61.

Ob.

Cor.
(B)

S.
со - кол

A.
- та

Т.
вы_со_ко со - кол

В.
- та

ет, вы - со - ко

ле

ле - та

Archi

Piano

30

со - кол

- та

ет, вы - со - ко

вы_со_ко со - кол

- та

ле

ле - та

30

Ob.

Cor. (B)

S.

1)

A.

Coro

T.

B.

ет, ВЫСОКО СОКОЛ.

Arch.

Piano

1) Тт. 34-36. В автографе в партии Soprani подтекстовка сделана неразборчиво. В настоящем издании по аналогии с партией Tenori.

S.
A.
Coro
Т. Два ямщика
В. По - вы - ше то - го бе - ла

Archi

40
Piano

S.
A.
Coro
Т. В. а ле - бе - душ - ка,

Archi

50
Piano

Ob. [f]

Cor. (B) [f]

S. [f]

По ВЫ

A. [f]

По ВЫ

Coro [tutti]

T. [f]

По ВЫ

B. [f]

По ВЫШЕ ТОГО,

Archi

f

f

f

f

f

Piano

f

¹⁾ Тт. 56-57. В партиях V-ni I и V-ni II лиги добавлены по аналогии с авторскими лигами в тт.

Ob.

Cor.
(B)

S.
- ше то_го бе ла_я

A.
ше то_го лебе_душ_ка,

T.
ше то_го, по_вы_ше то_го,

B.
по_вы_ше то_го бе ла_я, бе ла_я ле бе

Coro

Archi

Piano

60

Ob.

Cor.
(B)

1)

S.
ле - бе - душ - ка, бе

A.
ле - бе - душ - ка, бе

Соро
Т.
по_вы_ше то_го ле

В.
- душ - ка, бе ла - я,

Archi

Piano

1) Тт. 64-65. В партиях Соро, лиги добавлены по аналогии с авторскими лигами в тт. 27-28.

Ob.

Cor.
(B)

S.
ла - я ле бе-душ - ка.

A.
ла - я ле бе-душ - ка.

T.
та - ет бе - ла - я ле бе-душ - ка.

B.
бе - ла - я ле бе-душ - ка.

Соро

Archi

70

Piano

Ob. [f]

Cor. (B) [f]

S. [f]

A. [f]

Coro

T. [tutti] [f]

B. [f]

Сле - тал - ся, сле - тал

Сле - тал - ся со - кол

сле тал

Сле тал - ся со - кол,

Archi

f

f

f

f

f

90

Piano

f

Ob.

Cor.
(B)

S.
ся со кол

A.
со бе

T.
-

B.
слетался со кол со

Coro

Arch.

Piano

Ob.

Cor.
(B)

S.
со бе - ло - ю ле - бе -

A.
- ло - ю ле - бе - душ ко -

Соро

T.
- ся, сле - тал - ся со - кол, сле - тал - ся со

B.
бе - ло - ю ле - бе - душ ко -

Archi

Piano

100

The musical score is written for a symphonic ensemble. The Oboe (Ob.) and Cor Anglais (B) parts are in the upper register. The vocal parts (S., A., T., B.) are in the middle register, with lyrics in Russian. The strings (Archi) and piano are in the lower register. The piano part has a measure marked '100'.

Об.

Cor.
(B)

S.
- душ - ко - ю, сле - тал

A.
- ю, бе - ло - ю ле -

Соро
T.
- кол со бе ло - ю

B.
- ю, сле - тал - ся со - кол,

Archi

Piano

Ob. ¹⁾

Cor. (B)

S.
A.
T.
B.

Со-го

ле - ся со - кол, сле - тал - ся со -
бе - душ - ко -
ле - бе - душ - ко - ю, сле - тал - ся со -
сле - тал - ся, сле - тал - ся со -

Archi

Piано

110

¹⁾ Т. 108. В автографе партия Об. II пропущена. Восстановлена по аналогии с тт. 34 и 71.

Ob.

Cor. (B)

Coro

S. [C] - кол.

A. [C] - ю.

T. [C] - кол.

B. [C] - кол.

Archi

Piano

ЯВЛЕНИЕ III

Офицер, Абрам и Тимофей

Абрам *

Да Вашей милости не войти ли в шалаш? Оно на росе-то, не то-то што... А там огонёк.

Офицер

И впрямь... Тут недалеко выбежать, а вить услышим.

Абрам

Как не услышать? Тимоха! (Которой собирает хомуты.) А ты, знаишь, крикни.

Тимофей

Ладно... Хорошо, бачка.

* В печатном либретто: Абрам (в продолжение хора)

ЯВЛЕНИЕ IV

Тимофей (сидя на збруе)

3. [Песня Тимофея]

Largo

2 Flauti
[mezzo voce]

2 Clarinetti (B)
[mezzo voce]

Fagotto[I]
[mezzo voce] obbligato

2 Corni (B)

Тимофей
8
[mezzo voce]
Ре - ти - во серд - це

Violini I
con sord.
1)
mezzo voce

Violini II
con sord.
mezzo voce

Viole
mezzo voce

Bassi
mezzo voce

Piano
Largo
mezzo voce

1) Т. 2. В партии V-ни I лига добавлена по аналогии с т. 16.

Fl.

Cl.
(B)

Fag. I

Cor.
(B)

Тим.

8

- е, знать не - взо - ду

Archi

Piano

10

Fl.

Cl.
(B)

Fag. I

Cor.
(B)

Тим.
8

ты за - слы - ша -

Archi

Piano

Fl.

Cl.
(B)

Fag. I

Cor.
(B)

Тим.

Archi

Piano

[mezzo voce]

[mezzo voce]

[mezzo voce]

[mezzo voce]

[mezzo voce]

[mezzo voce]

[mezzo voce]

[mezzo voce]

[mezzo voce]

ло, знать не

Fl.

Cl.
(B)

Fag. I

Cor.
(B)

Тим.

Arch.

Piano

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

[illegible]

Fl.

Cl.
(B)

Fag. I

Cor.
(B)

Тнм.

Arch.

Piano

ста - вать - ся с мо ло

Fl.

Cl.
(B)

Fag. I

Cor.
(B)

Тчм.

Archì

Piano

до й же ной .

30

ЯВЛЕНИЕ V

Янька и Тимофей

Янька

Кой те недуг стался, Тимоха? Што... Коней-то твоих волк што ли загонит?

Тимофей *(горестно)*

Волк их зарежет...

Янька

И ведома, другие есть дома!

Тимофей

Гори он огнем...

Янька

А мы греться пойдем... А то-те попритчилось, а Фадеевна изжарится.

Тимофей

Не балагурь, брат Трифан... Мне вот, слышь ты, ножом себя по горлу приходит... *(Ударив рукавицами о землю.)* Да и всё тут.

Янька

Постой, брат Тимоха. Свово на это дело я не дам, он стало быть тебе не то-то што... А?.. Да кой же ляд?.. Да чево тебе? Слава, брат, Богу, Господь-то вас всем поблагодарил... Хлеба ли? Аль живота? Аль збруи молодецкой? Молодица у тебя как конь доброй... Плюнь, Тимоха.

Тимофей

Нет, брат Трифан, слышь ты, как ножом пилит. *(Указывая большим пальцем на сердце.)* Экай беды не бывало... Ты знаешь Пролазу?

Янька

Фильку? Пролазу? Матюшкина парня? Знаю... Ён в бегах.

Тимофей

Нет, ён в халобах у исправника.

Янька

Ну так пусь ево голова беса, теперь не по-прежнему, не отобьёт Фадеевну... Ау! Брат, што отдал поп, то не отымет чёрт.

Тимофей

Не то ёны ладят... А намесь, слышь, на сходке похваляется...

Янька

Молодец ты горе... Филька Пролаза похваляется... А ты... Э, брат, брат!

Тимофей

Послушай, Трифан Вахромейч, угомонил бы я и не Пролазу, да широкие бороды с ним заодно.

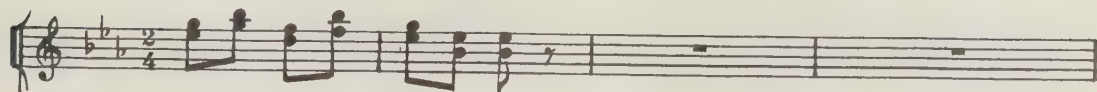
Янька

Перед этими плутами молодцу да уступать?

4. [Дуэт: Тимофей, Янька]

[Allegro moderato]

2 Oboi



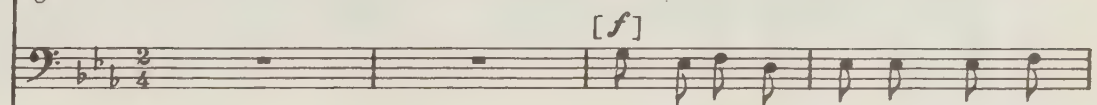
2 Corni
(Es)



Тимофей

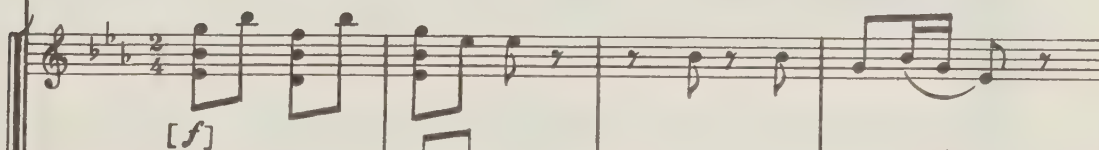


Янька

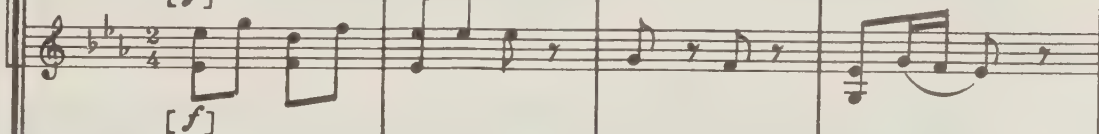


Между на-ми, ям-щи-ка-ми,

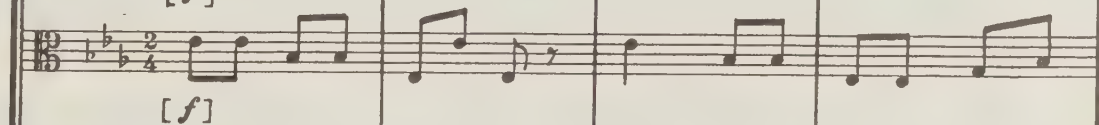
Violini I



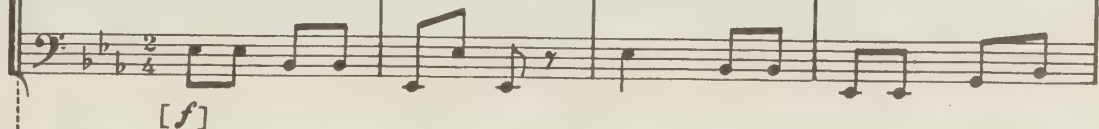
Violini II



Viole

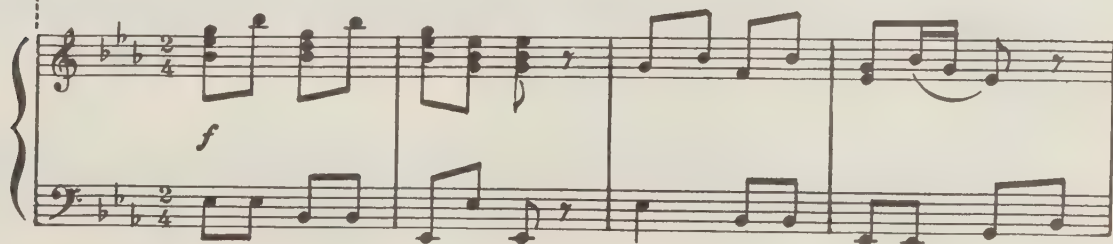


Bassi



[Allegro moderato]

Piano



Ob.

Cor.
(Es)

Тим.

Я.

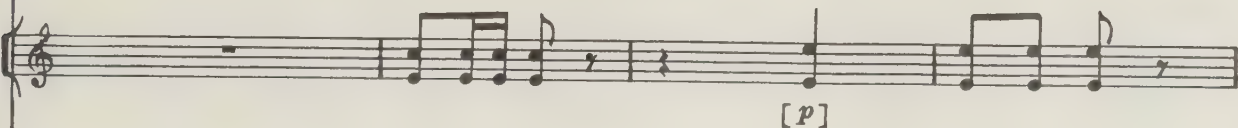
ис-по-кон есть бла-го-дать: не под-дать-ся хоть по-драть-ся,

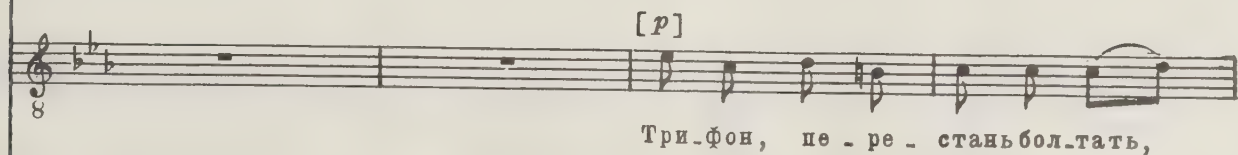
Archi

Piano

The musical score is written for a symphony orchestra and a solo voice. The instruments and parts are: Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Timpani (Тим.), Voice (Я.), Strings (Archi), and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The voice part has Russian lyrics. The string and piano parts provide harmonic support.

Ob. 

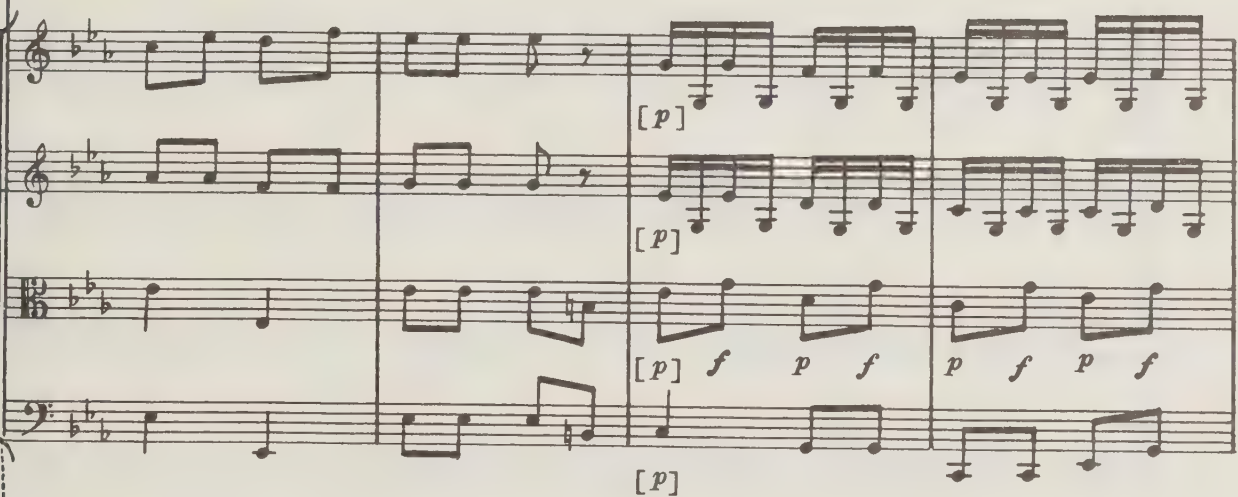
Cor.
(Es) 

Тим. 

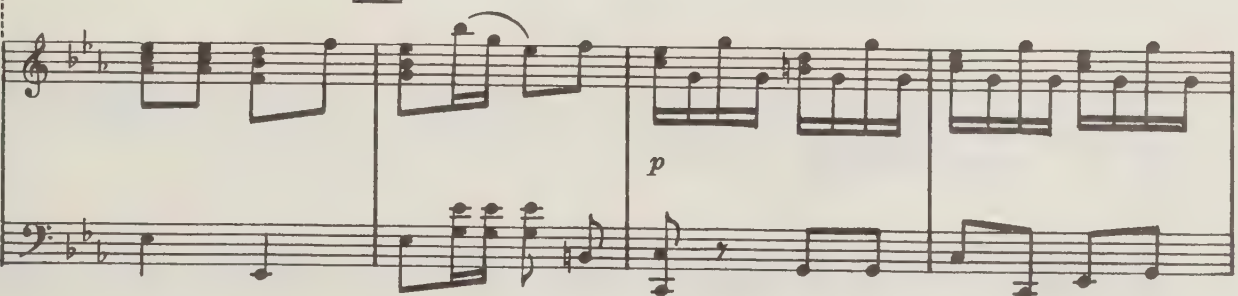
Три-фон, пе - ре - стань бол-тать,

Я. 

да за дру - га по-сто - ять.

Archi 

10

Piano 

Об.

Cor.
(Es)

Тим.


Я.

Archі

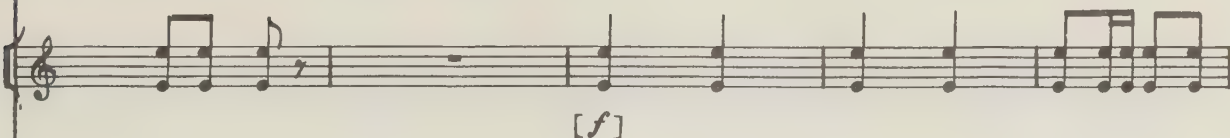
Piano

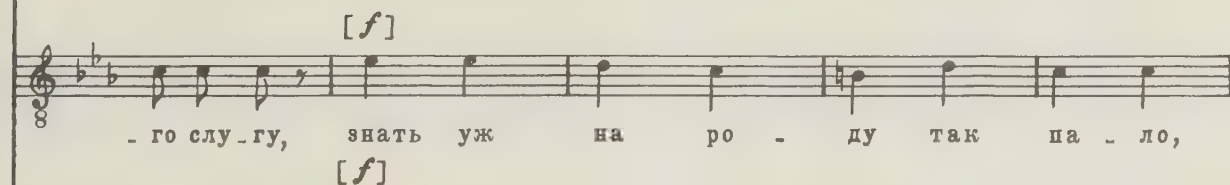
зу-бом кам-ня не у-гло-жешь, си-ло-ю не пе-ре-мо-жешь ко-ман-дир-ско-
[p]
Верь, Аб-ра-мач,

1)
p f p f

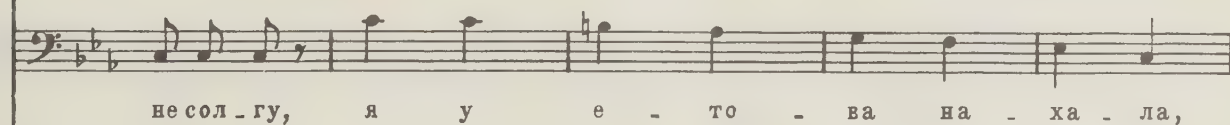
1) Т. 15. В автографе: V-le  .
p f p f

Ob. 

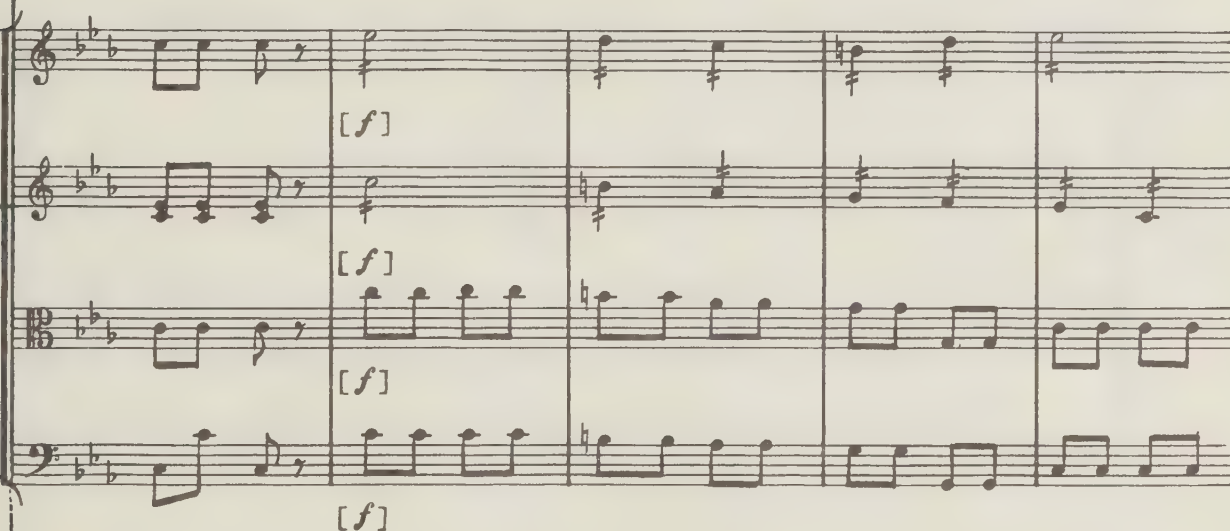
Cor. (Es) 

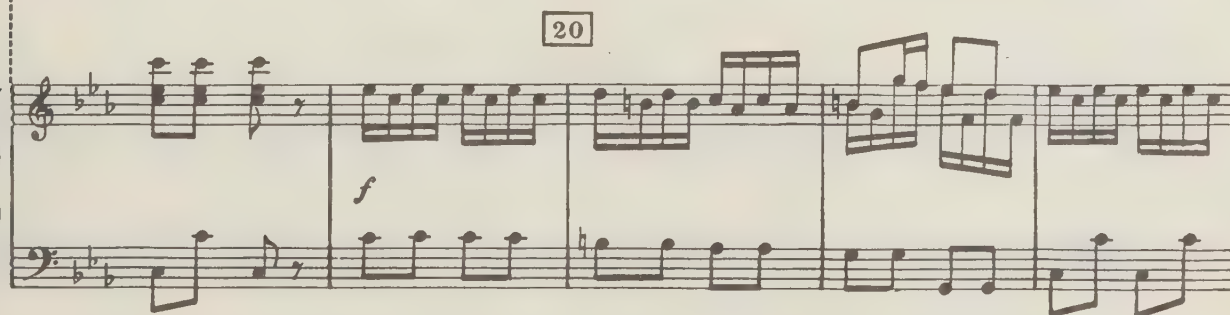
Тим. 

- го слу - гу, знать уж на ро - ду так па - ло,

Я. 

не сол - гу, я у е - то - ва на - ха - ла,

Archi 

20 

Piano

Ob.

Cor.
(Es)

Тим.

иль же - на мо - ли - лась ма - ло, рас - ста -

Я.

пра - во, пе - ре - рву ды - ха - ло, во - ля

Archi

Ob.

Cor.
(Es)

Тнм.

Я.

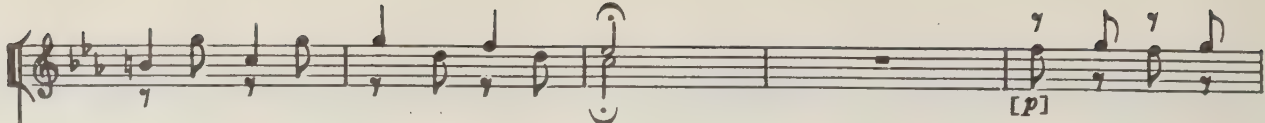
в а т ь с я н а м с т о б о й , р а с с т а

ц а р с к а я с о м н о й , в о л я

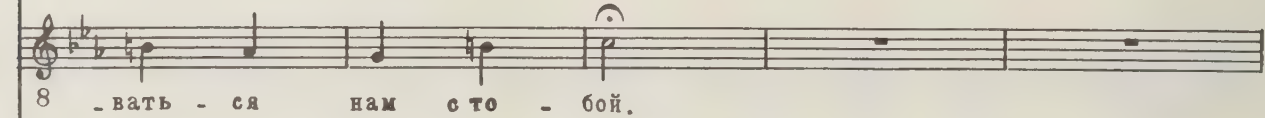
Archi

30

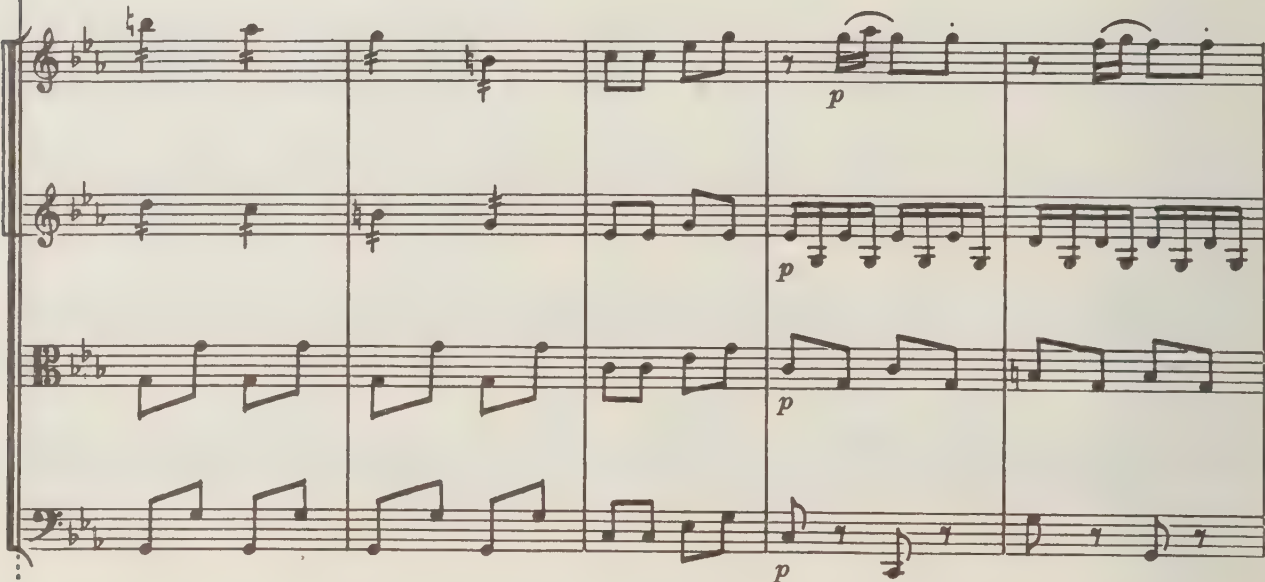
Piano

Об. 

Cor.
(Es) 

Тим. 
8 - вать - ся нам сто - бой.

Я. 
цар - ска - я со мной.

Archi 

Piano 

Ob.

Cor.
(Es)

Тим.

Я.

Archi

Piano

40

Ob.

Cor.
(Es)

Тим.

Я.

Archi

Piano

Меж - ду на - ми, ям - щим ка - ми, ис - по - кон есть

Об.

Cor.
(Es)

Тим.

8

Я.

бла-го - дать: не под-даться хоть под-рать-ся, да за дру-га по-сто - ать.

Archi

Piano

50

Ob. [P]

Cor. (Es) [P]

Тим. [P]

8 Три - фон¹⁾ пе - ре - стань бол - тать, про - тив всех не у - сто - ять.

Я.

Archi

Piano

1) В печатном либретто: Полно, перестань болтать.

Ob.

Cor.
(Es)

Тим.
8

Я.

[P] (о́ражня)

Мо - ло - дец - ка - яль то стать им плу - там да по - та - кать,

1)

1)

Archi

[p]

Piano

1) Т. 56. В партиях V-ni I и V-ni II лиги добавлены по аналогии с авторскими лигами в т.44.

Ob. *f*

Cor. (Es) *[f]*

Тим. *[f]*
8 Знать уж на ро - ду так па - ло, аль же -

Я. *[f]*
я у о - то - ва на - ха - ла, пра - во,

Archì *f*

Piano *f*

60

Ob.

Cor.
(Es)

Тим.

Я.

8 - на мо - ли - лась ма - ло, аль же - на мо - ли - лась

пе - ре - рву ды - ха - ло, пра - во, пе - ре - рву ды -

Archì

Piano

The musical score is written for a symphony orchestra and a vocal soloist. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into several systems. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Timpani (Тим.), and a vocal soloist (Я.). The vocal soloist has two lines of lyrics in Russian. The second system includes parts for the string section (Archì) and a piano accompaniment (Piano). The Archì section consists of four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The Piano part consists of two staves (Right and Left Hand). The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and other musical symbols.

Об.

Cor.
(Es)

Тим.

8 ма - ло, во - ля цар - ска - я со мной.

Я.

- ха - ло, во - ля цар - ска - я со мной.

Archi

70

Piano

Ob. *p*

Cor.
(Es) *p*

Тим.
8

Я.

Archi *p*

Piano *p*

This musical score page, numbered 104, contains staves for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Timpani (Тим.), and Bassoon (Я.). The woodwinds and piano play in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The Oboe and Cor Anglais parts begin with a piano (*p*) dynamic and feature melodic lines with grace notes. The Timpani part is marked with an '8', indicating a specific drum. The Bassoon part is currently silent. The string section (Archi) and piano (Piano) enter in the second measure, also marked piano (*p*). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Об. *f*

Cor. (E♭) *f*

Тим. *[f]*

8 Знать уж на ро - ду так па - ло, аль же -

Я. *[f]*

И у в - то - ва на - ха - ла, пра - но,

Arch. *f*

80

Piano *f*

Ob.

Cor.
(Es)

Тим.

Я.

8 на мо - ли - лась ма - ло, аль же - на мо -

пе - ре - рву ды - ха - ло, пра - во, пе - ре -

Archi

Piano

Об.

Cor.
(Es)

Тим.

8 - ли - лась ма - ло, во - ля цар - ска - я со мной.

Я.

- рву ды - ха - ло, во - ля цар - ска - я со мной.

Archi

90

Piano

Ob.

Cor.
(Es)

Тим.
8

Я.

(В продолжение дуэта Фадеевна сходит с горы и сошед прячет в кусте солдатской плащ и шляпу испугавшись.)

Archi

Piano

ЯВЛЕНИЕ VI

Фадеевна и прежние

Янька

Ба! Фадеевна издалека ли?

Фадеевна

Ахти мне, пропали мы грешныя.

Тимофей

Не по добру по здорову, видно, ты, жена, прибегла к нам.

Янька

Да што у те там такое?

Фадеевна *(кланяясь)*

Не погуби нас бедных, Вахраменч, не дай разориться.

Янька

Ах ты, моя бажоная! О своем ли ты? Што вам сталося?

Фадеевна

Абрамача ладят в некруты... Филька, злодей, всё это закрутил, а мир приговорил схватить ево.

Тимофей

Вишь ты, брат... Сердце весть человеку. Да оно знашь... *(К Яньке.)* Вишь ты, брат, ай да Филька!

Ай да Пролаза... *(Горестно шутя.)* Молчи, жена! Ата капральша будешь.

Фадеевна

Што ты задумал на мою голову... Не погуби меня бедную... Вахраменч мой батюшка, будь ты нам отец родной... Я принесла ему шляпу и епанчу солдатскую, пускай ён в нево наденится, на яму не скоро поворотятся, а ён уж далеко будет.

Янька

Ах, ты моя бажоная... Ну, брат Тимоха... Гора с горою не сойдется, а мы с тобою свидаемся... *(Удалив по рукам, надевает на нево плащ.)* С Богом.

Тимофей *(сброся плащ)*

Ково?.. Куда?.. Бежать?.. Пустое, брат... По подоконью я не хаживал, а на разбой иттить не честь молодцу... Ступай, жена, домой, скажи выборному, што я здесь. А нам сподобит Бог довести милосердную гостю, так и сами придем; Тимофей Бураков от такова дела не побежит... Чему быть, тому не миновать. Ступай же, ступай, говорят.

Фадеевна *(прося, остановясь несколько позади театра, потом выходит)*

Трифан Вахраменч...

ЯВЛЕНИЕ VII

Тимофей, Янька

Янька *(с угрозой)*

Так ты не слухашь!.. Не слухашь?.. *(В бешенстве.)* Не родись человек на белой свет... *(Об земь рукавицы.)* Аменёнай жид... Гольтепа поганая... Не смеяться тебе над молодцом. Расступися, мать сыра

земля... Абрам Архипьевич!.. Ваше Превысокородие... Господин командир... Ребята наши... Ково?.. Тимофея Абрамача? Кто?.. Филька Пролаза? Нет... Наши сюда, ребяташки, кланься. *(Пришедшему офицеру.)*

ЯВЛЕНИЕ VIII

Офицер, Абрам, ямщики и прежние

Янька

Кланься, ребята, Ево Благородию, кланься... Не выдайте, братцы-молодцы... Кланься, Абрамач, кланься...

Абрам

Што вы, ребята?.. Што такое?

Офицер

Што такое?

Янька

Кланься, слышь ты, кланься.

Офицер

Да што такое?

Янька

Вот какое дело, Ваше Благородие...

Все ямщики

Такое дело...

Янька

Стой, ребята... Нишкни. Мир покривил душою, слышь ты... Филька Пролаза...

1-й ямщик

Сбежал от некрутих, Ваше милосердие.

2-й ямщик

Прошлова года после Покрова.

Непрерывно.

3-й ямщик

А то ты путашь... Ён до Покрова сбежал.

4-й ямщик

А то перед Покровом, ну што ты?..

Янька

Молчи, ребята... А тут так в холопы нанялся... Командирский стал холоп, ведашь... Нет, брат, видали мы почище... Нет, Филюшка... Не удастся...

1-й ямщик

Да еракова вора и под светом нет.

3-й ямщик

Злодей, а не человек...

Янька

А тут так и остались, спасибо выборной...

4-й ямщик

Еракой, слышь ты, статуи нечестивой...

2-й ямщик

Ай да Пролаза, ну парень, ребята!

Янька

А тут Тимоху в жребий и втюрили... Ему дискать вышел... Оплуты бороды, за вас гинут молодецкия головы!

Абрам

Как, Вахрамееч, моево Тимоху?

Янька

Кланься, Архипьевич, кланься...

Офицер

Да об чем тут дело?

Три ямщика

1-й ямщик

Помилуйте, Ваше Благородие...

2-й ямщик

Не дайте разориться...

3-й ямщик

Разоримся от напраслины...

Офицер

Да што такое?

Абрам

Нестаточное дело, Ваше Благородие. Моево парня, слышь, в некрутской жребий положили. Нет, ребята, это не следует...

Двое ямщиков

1-й ямщик

Не следует, Архипьевич, не следует...

2-й ямщик

Не следует, Ваше Высокородие...

Янька

Стой, ребята... Не следует.

Офицер (к Абраму)

Постойте, не шумите... У них толку не добьёшься, поди ты со мной да Расскажи мне, што такое?

Ямщики (вместе)

Такое дело, Ваше Благородие... Поди, Архипьевич *, ступай.

ЯВЛЕНИЕ IX

Янька, Тимофей и прочие.

Янька

Не бось, Тимоха... Не бось, не выдадим молодца.

Тимофей

А мне чево бояться?.. Видали, брат, мы...

Трое ямщиков

1-й ямщик

Постоим за молодца.

2-й ямщик

За Тимофея Абрамача.

3-й ямщик

Статкиль в деле.

Слышен коровий клепаной колоколок.

4-й ямщик

Стой, ребята, кой это ляд?..

1-й ямщик

А то-те... Коров гонят... Але ты глух?

4-й ямщик

Не, братцы... Да што-то больно скоро.

Янька

Да вишь ты, ластух-то на радости на кульерских погнал...

* В печатном либретто, видимо ошибочно: Абрамач.

Тимофей

Выбегите-тко, ребята. (Двое ямщиков выходят.) И
впрямь, кульер.

Янька

Кульер знашь... Смотри-тка, Пронька, не твою ли он
Бурёну оседлал?

Возвратившиеся два ямщика смеются.

Ямщики

1-й ямщик

Ребята, кульер... Кульер...
Гонит, слышь ты, и в хвост, и в
голову.

2-й ямщик

Пыль, слышь ты, столбом.

Непрерывно.

ЯВЛЕНИЕ X

Абрам и прежние.

Абрам

Што такое, ребята? Што такое?

Ямщики

Кульер, Архипьевич, кульер.

ЯВЛЕНИЕ XI

*Прежние и курьер в сюртуке, подвязан ремнем, в кортике, в руке плеть, в другой —
бутылка, и пьян. За ним пьяной угольник Вахруш, онучи растрепаны, в обтертой
шапке, шишом в руке сумка, в другой — тащит по полу курьерский плащ. Ямщики
сторонятся кроме Тимофея.*

Курьер (бросаясь бить всякова, ямщики толкают его
один к другому)

Лошадей... Лошадей... Злодеи, перебью до смерти...
Жива человека...

1-й ямщик (оттолкнув его к другому)

Поди ты, господин... Не я набольшой...

Курьер

Поворачивайся, мужик.

2-й ямщик (оттолкнув его к Тимофею)

Поворачивайся, господин кульер...

Курьер (к Тимофею, стоявшему задумавшись)

Лошадей, говорят, жива человека, зарежу.

Тимофей (горестно)

Бачка, вели ему отойтить, ушибу, право...

Курьер

Ты меня бить?.. Меня?.. Ты знаешь, а... а... а... С
самонужнейшими. (Замахнулся плетью, которую
Янька, ухватя сзади, перевесил пьянова навзничь.)

Янька

Постой, барин... Ныне вить не дерутся...

Курьер (лежа, выхватывая свой кортик без успеха)

Зарежу... Перережу...

Абрам (подымая)

Не кручинься, барин, ну што бьёшь, поди у нас ко-
мандиры есть...

Курьер

Командиры... Воры... Подай его сюда... Зарежу...
Да я по милости Царя небеснова душу вымучу...

Янька (подладаясь к пьяному, иронически)

Пойдемте, Ваше Благододие, коженой темляк... У
нас для Вашей милости кони готовы...

Курьер

Готовы?.. Готовы?.. О воры!.. Я вас... (К Яньке.)
Вот молодец, вот детина, ай да брат... (Целует и
обнимает Яньку.)

Янька

То-то барин!.. Вот барин-та!.. Они воры... Ваше
Благододие, о воры!..

Выводит курьера. Вахруш тащит плащ через театр.

Двое ямщиков (к Вахруше)

1-й ямщик

Ты куда, археян?..

2-й ямщик

Куда ты плывешь, сова?.. Тришка!.. Тришка! Сюда,
Иван попался...

1-й ямщик

Посмотри, почтарь какой лёзной...

Янька *(воротясь)*

Ба! Это Иван, ребята?.. Здорова... Кой чорт?.. Это што за чучила?.. Откуда ён ево добыл?..

Вахруш *(весело)*

С Холыньи, кормилец...

3-й ямщик

Здорова, брат тёзка?..

Вахруш *(в ноги)*

Отпуститце, ребятушки, ён меня прикарнает.

Янька

Не бось, не дадим молодца в обиду. *(Согласясь начинают над ним смеяться.)* Ахти, батюшки, да ён вор?

Трое *(один за другим)*

Вор, мои батюшки, вор!..

Вахруш

Не вотце ну!.. Нет... Братцы, пуститце, помилуйтце.

1-й ямщик *(смотря ему в глаза)*

Ён беглой, ребята...

Вахруш

Замумерен, вотце ну!.. Замумерен... Замумерен...

Янька

Поведем ево, ребята, к командиру... Ступай.

Другие

Ступай... Ступай.

Вахруш *(лёг на пол и барабанясь руками и ногами)*

Замумерен, мои светы... Замумерен... ай, а, а... Замумерен...

ЯВЛЕНИЕ XII

Офицер, курьер, Абрам и прежние

Офицер *(курьеру)*

Поди сюда... Кто тебя привёз?..

Янька

Да вот, сударь, почтарь... Лег жохом, да и не встанет...

Курьер *(смеясь)*

Жохом... Жохом, ха, ха, ха...

Офицер

Встань, встань, што ты валяешься? Вот я тебя...

Тимофей *(подымая)*

Встань, олух...

Вахруш *(вставая, тихо говорит)*

Замумерен, кормилец... Замумерен...

Тимофей *(в сторону)*

Видно, што господин-то да кульер ладно ево замумерил.

Офицер *(курьеру)*

А вот за то, што ты и пьян и дерёшься, я твои депеши отправлю с другими, а тебя отошлю к команде.

Курьер

К команде?.. Нет, не удастся... С самонужнейшими...

Офицер

Да где ты служишь?..

Курьер

Вашему Благо... го... городию... Чево изволите?

Офицер

У этого толку не добьёшься... Поди-ко ты сюда... *(К Вахруше.)* Где ты ево взял?

Вахруш *(когда ево позовут, в ноги с твердостью)*

Не, ён меня взял.

Офицер

Ну где ж он тебя взял?

Вахруш

А... Где взял?

Офицер

Да, где взял?

Вахруш

Где взял?.. Ева тутатка на пустоши.

Офицер

Да кто ты такой?..

Вахруш

А? Кто ты такой? Вахруш Холыньской.

Офицер *(в нетерпеливости)*

Да, ямщик што ли ты, дурак?

Вахруш

А? Дурак? Не, кормилец, я мужик.

Офицер

Я вижу, што ты не барин, да какой ты мужик?

Вахруш (смеясь)

А! Какой мужик?.. Костяной, да жилиной.

Ямщики смеются.

Офицер (к курьеру)

У этого больше не узнаешь... поди-ко ты сюда, сокол...

Курьер

В том могу... ска... сказать...

Офицер

Поддай-ко ты мне свою подорожную.

Курьер (схватил за сумку, но увидел, что ее нет)
Ева, брат, фигура, а, а, а...

Офицер

Депеши-то где?

Курьер (свистя)

Фи, фи, эк подъел он меня.

Офицер

Поди ж ты проч, шалун... Да откуда они приехали? Мужик, где ты живешь?

Вахруш

А? Цево?.. Возле Сидора. *(Офицер смеется и дру- гие)*.

Тимофей

Возле какова Сидора?

Вахруш

Я, эва, што поленица-то под окнами...

Янька

Вахруш, да барин-то у тебя спрашивает, што ты, барской што ли?... Или...

Вахруш

Барской? Не, кормилец...

Офицер

Чей же ты?

Вахруш

А? Чей же ты?.. Федулов...

Янька

А Федул-то чей?

Вахруш

Чей Федул? Не ведаю.

Янька

Да што ты, барской человек или ямщик, Вахруш?

Вахруш

А? Ямщик? Не... не... Якомоньской, якомоньской... Обувательской.

Янька

Это, брат, и по очам знать.

Офицер

Вот дело!.. Много узнали и от этого.

Вахруш

Такое дело, кормилец.

Офицер (к курьеру)

Ты, где твоя сумка?..

Во время своего валянья [курьер] позабыл сумку на земле.

Курьер

Ваше Бла... Бла... С самонужнейшими.

Офицер

Где сумка?

Вахруш (подымает)

Ева zde... zde... ёна.

Курьер

Молчи... Слышь, молчи... Убью.... Не давай.

Офицер (вынув из сумки бумаги, читает)

Подержите ево и возьмите сумку... О! Да он и впрямь отправлен скоро; Абрам, позови драгуна.

Курьер

Ваше Бла... горо... С самонужнейшими.

Офицер

Хорошо с самонужнейшими. Да пропись наперед... Спроси у нево, заплочено ль ему за лошадей.

Абрам

Уж какая плата, сударь... Ён ехал на порожняке из города, а тот ево поймал, да и поехал... Я ево знаю, Ваше Благородие, ён торгует угольем.

Вахруш (смело)

Есь то так, Ваше милосердие... Ён, вишь, гонит... Гонит... А яво кони-то и... Ау... Ён кони-то бросил, знашь, да меня как в макушку-то гунит... За што?.. А ён плетищей-то как цупрыснет, а сам в телегу-то ко мне мах, да как попудит...

Офицер

О! Да он што-то раскалыхался.

Абрам

О! Да ён вить балагур, Ваше Благородие.

Янька

Попеть, поплясать — это ево дело.

Офицер

Ой ли? Ну ка, Вахруша, покажи нам свою удаль, так мы тебе прогоны заплотим.

5. [Трио: Вахруш, Курьер, Янька]

Allegretto

a2

Oboi *[f]*

Вахруш^{*)} *[f]*
Ка - бы я

Курьер

Янька

Violini I *[f]*

Violini II *[f]*

Viole *[f]*

Bassi *[f]*

Piano *f*

Allegretto

^{*)} В печатном либретто здесь: Вахруш (не с другого слова).

Вах.

8 бы - ла пташ - ка, ка - бы я пе - ре -

Archi

Piano

Вах.

8 - пел - ка, я бы по по - лю ле - та - ла,

Archi

10

Piano

Об.

Вах.

К-р.

Ах, те - бе е - ще знать мѣ - ло, да за мно - ю,

Archі

Piano

Об.

Вах.

К-р.

Я.

Archі

Piano

8 - цу зу - ба - ла.

брат, не ста - ло. [p] (к Вахруше)

Не в том, ба - рин

30

1) В печатном либретто: *Аль.*

Ob. ^{a2}

Я.

ста - ло, в ста-ри-му так бы - ва - ло, а у нас,

Archi

Piano

Ob. ^{a2}

Я.

брат, те - пе - ря и ку - рьер те - те - ря.

Archi

Piano

40

Вах. *[p]*
8 Я бы по по - лю ле - та - ла, пше - ни - цу зу -

Я.
Ва - хруш и те - пе - ря бой_капта - ха те -

Аrch
3 3

Piano

Об.
Вах. *[f]*
8 - ба - ла, я бы по по - лю ле - та - ла,
К-р. *[f]*
Аль те - бе е - ще знать ма - ло
Я. *[f]*
- те - ря, Ва - хруш и те - пе - ря

Аrch
1)
f

Piano
f

1) Т.46. В автографе: Bassi ; исправлено по аналогии с т.58.

Объ.

Вах.

К-р.

Я.

Arch.

Piano

50

пше - ни - цу зу - ба - ла, я бы по по -

да за мно - ю, брат, не ста - ло, аль те - бе е -

бой - ка пта - ха те - те - ря, Ва - хруш

The musical score is written for a song. It includes four vocal parts and two instrumental parts. The vocal parts are labeled 'Объ.', 'Вах.', 'К-р.', and 'Я.'. The instrumental parts are labeled 'Arch.' and 'Piano'. The lyrics are in Russian. The score is on page 120.

Об.

Вах.

К-р.

Я.

Archi

Piano

8 лю ле та ла, пше ни цу зу ба ла.

- ще знать ма ло да мно-ю, брат, не ста ло.

и те пе ря бой-ка пта ха те те ря.

The musical score is written for a scene with vocal and instrumental parts. It features five vocal staves at the top, each with a label on the left: 'Об.' (Oborot), 'Вах.' (Vakh), 'К-р.' (Kor), 'Я.' (Ya), and 'Archi' (Archi). Below these are two piano staves labeled 'Piano'. The vocal parts are in Russian, with lyrics written below the notes. The instrumental parts are for strings and piano. The score is written in a single system with five measures. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The vocal parts are in a mix of treble and bass clefs. The instrumental parts are in treble and bass clefs. The piano part is in a mix of treble and bass clefs. The string part is in a mix of treble and bass clefs. The lyrics are: '8 лю ле та ла, пше ни цу зу ба ла.' for 'Вах.', '- ще знать ма ло да мно-ю, брат, не ста ло.' for 'К-р.', and 'и те пе ря бой-ка пта ха те те ря.' for 'Я.'.

Ob. *p*

Archi *p* 3 3

Piano *p* 3 3

60

Ob. [*f*]

Archi [*f*]

Piano [*f*]

Офицер

Полно, полно, подерутся. (*К драгуну.*) Отведи его в город, не давай ему ни сумки, ни подорожной, а отдай их кому-нибудь там из начальников. Пусть они, как знают, или его отправить, или вместо его друга.

Курьер (*в ноги*)

С самонужнейшими... Помилосердствуйте... (*Кланяется.*)

Офицер

Лоди... Поди... (*Курьера выводят.*) Вот тебе за лошадей, Вахруша, а это за песню.

Вахруш в шапке, схватя деньги, побежал было.

Янька

Што ты, олух, не кланяешься, екой статуй.

Вахруш в ноги, потом што есть силы бежать.

ЯВЛЕНИЕ XIII

Фадеевна, офицер, Абрам и прочие.

Фадеевна (*прибежав*)

Приехали, приехали, отец наш, схватать приехали...

Ямщики

Стой, наши ребята...

Офицер

Это што за женщина?

Абрам

Моя молодуха, Ваше Благородие... (*К Фадеевне.*) Неушто и в забыть, Фадеевна?

Фадеевна

Кормилец Абрамач, вот ёны... Вот ёны и рассыльщики.

Офицер

Не бось, красавица, не бось.

ЯВЛЕНИЕ XIV

Бобыль, двое рассыльщиков с дубинами

Фадеевна во все продолжение явления стоит взади театра и прежняя.

Бобыль

Вот ён... Вот ён, ребята...

Янька (*ухватя его за ворот*)

Нет, вот ён, ён, ребята наши...

Рассыльщики замахнулись на Яньку.

Офицер

Постойте, постойте, што вы?.. Што ты за человек?..

Бобыль

Ямщик...

Янька

Ты ямщик?.. Ах ты, обмен заклётой!..

1-й ямщик

Ты ямщик?.. Ты халуй нечестивой.

2-й ямщик

Знаем мы, брат Филюшка...

Офицер (*поговоря с Абрамом*)

Тебя Филипом зовут?

Бобыль

А хать бы и Филипом.

Офицер

Не задорься... Не задорься...

Янька (*с укорами*)

Миром мутить?.. Нет, Филюшка... Видали мы, брат, почище тебя...

Офицер

Зачем ты приехал?

Бобыль

На смену Тимохи... Его мир приговорил схватать в солдаты.

Офицер (*к Абраму*)

Так он-то сам за сыном твоим и приехал?

Абрам

Послушайте на милость, Ваше Благородие...

Ямщики

Не дайте разориться...

Янька

Да за Тимофея Абрамача мы все рады итти, он наш коновой молодец...

Ямщики

Никто не откажется.

Янька

Прикажи смерить, Ваше Высокородие.

Офицер

До этово дела не дойдет.

Непрерывно

Абрам

Ваше Благородие, ён мне сын, да мне сторона дело... Поди, Тимоха. У тебя есть и там знакомые... Прошлым годам отдал я волею двух сынов, ребята были вершков по десяти, так с кнутом-то служит прикро показалось... Ён у меня один остался. Вчера ево женил... Нужды нет... Да дорога напраслина... Ну, скажите, ребятушки, аль за ним стала очередь? Али за нево тянет мирская шея?..

Ямщики

Нет, Архипьевич, напраслина, Ваше Благородие.

Офицер

Не хлопочи, старичок... Сын твой у тебя будет, когда двое у тебя служат.

Два ямщика (вместе)

1-й ямщик

Такое дело, Ваше Благородие.

2-й ямщик

Двоих ён вам отдал.

Янька

Ребята, такие ражне. *(В сторону.)* Ванюха-то был маховая сажень разве?..

Офицер (Бобылю)

Это все хорошо... Поезжай же ты домой.

Бобыль

Как домой, ста? Нет, подавай ево сюда, нам мир велел.

Рассыльщики

Мир приговорил.

1-й ямщик

А ты от жребию-то зачем утек?.. Эка, брат, вещь-то! А?

Бобыль

Пронька, не твое дело.

Офицер

Скажи же ты миру, што я не отдаю, а я скажу после, для чево. *(К Абраму.)* Может предводитель тово и не знает, што ты двух сыновей прошлой набор отдал... Я ему напишу... *(К Бобылю.)* А ты за твое плутовство и шалости без наказания не уйдешь теперь...

Бобыль

Как так? Да, Ваша милость, што за командир?.. Знаем мы... Бери, ребята.

Офицер

О, так ты озарничать? Свяжите-тко ево.

Ямщики, распоясав большую ево шубу, из пазухи повалились платки, шляпа офицерская, часы и прочее.

Янька

Эва... Эва... Мотри... Мотри, ребята.

1-й ямщик

Ребятюшки, исправникова шляпа это...

2-й ямщик

Экой, слышь, парень, ён барина свово обчистил.

Офицер

Вот ты накликал на себя беду-то...

Бобыль

За што, Ваше Благородие... У нас есть свои командиры... Не тронь... Не тронь...

Офицер

То-то, не озарничать было... Уж ты и потому будешь теперь солдат, што тебе и прошлово году доставалось в жребий, а за то, што ты еще и барина сво-ево обокрал, то и выборной теперь тебя не заступит... Где ты это взял?

Бобыль

Ето у меня купленное... Што вам ста за дело?..

Офицер

Это там всё узнают... Вот я напишу обо всем предводителю. *(Пишет карандашом на спине у Тимофея.)*

Янька

Што, брат, взял, Филюшка? А?..

Бобыль

Молчи, Трифан Вахрамеич, отшучу, брат, я тебе эту шутку.

Ямщики

Это, вишь, как ён капитаном-то будет... ха, ха, ха...

Тимофей (подобрав украденные вещи)

Ваше Благородие, помилуйте, заставьте и ево за себя Богу молить, пусть мы скажем исправнику, што это мы все нашли... Полно с нево и тово, што ён за меня послужит, а я послужу миру, да Вашей милости командирам... Простите ево для еракова времени...

Офицер

Ну, моли ты за нево Богу... А то бы тебе худо... Возьми же ты, Абрам, все это и отдай исправнику... *(К драгунам.)* А вы возьмите ево, дабы он опять не ушел, то связаново отвезите к предводителю. Слышишь, связаново...

Рассыльщики (указывая на Тимофея)

А мы было в телеге кандалы на нево привезли, Ваша милость.

Ямщики

Кандалы?.. Охти, ребята...

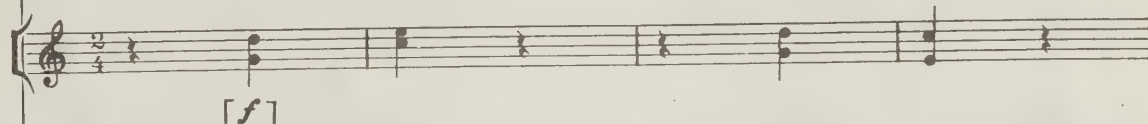
6. [Дуэт с хором: Тимофей, Янька]

Vivace

2 Oboi



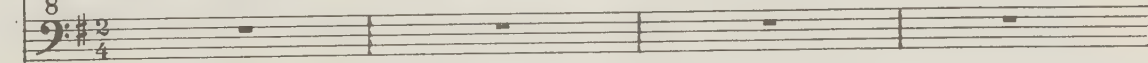
2 Corni
(G)



Тимофей



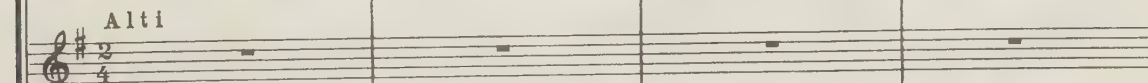
Янька



Soprani



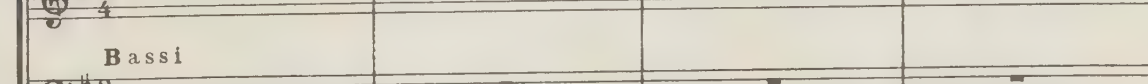
Alti



Tenori

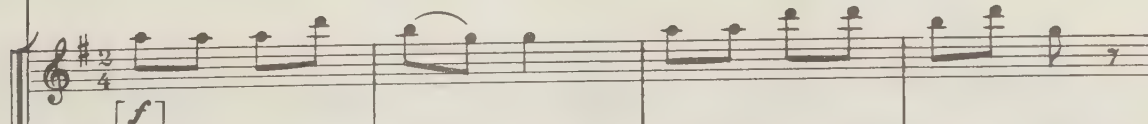


Bassi

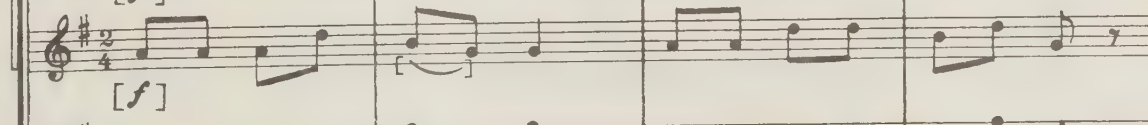


Coro

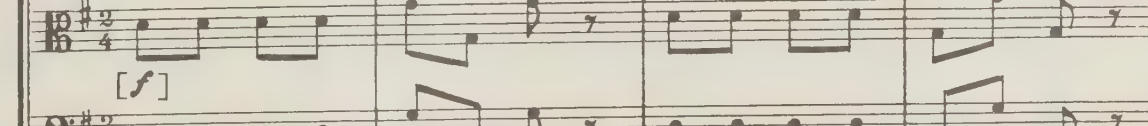
Violini I



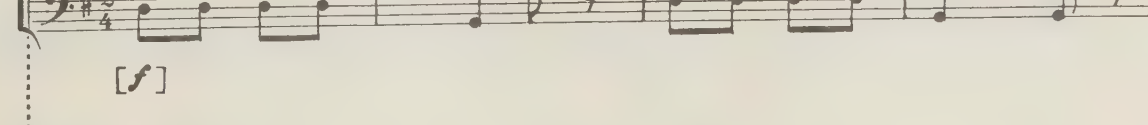
Violini II



Viole

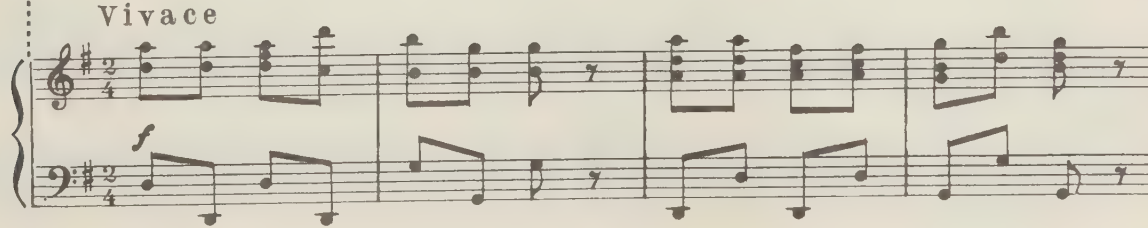


Bassi



Vivace

Piano



[P]

Я. Ку-пить ли те, Фи-лю-шка, не-крут-ску-ю ша-по-чку,

Archi

Piano

Я. дбрунь, дбрунь, кан-до-лы, дбру-ни, дбру-ни, кан-до-лы?

Archi

pizz.

Piano

10

Об. *[f]*

Cor. (G) *[f]*

Тим. *[f]*

Я. *[f]*
 Ку-пить ли те, Фи-лю-шка, не-крут-ску-ю ша-почку,

S. *[f]*
 Ку-пить ли те, Фи-лю-шка, не-крут-ску-ю ша-почку,

A. *[f]*

T. *[f]*
 Ку-пить ли те, Фи-лю-шка, не-крут-ску-ю ша-почку,

B. *[f]*

Archi *f* *arco*

Piano *f*

Ob.

Cor.
(G)

Тим.

Я.

дбрунь, дбрунь, кан-да-лы, дбру-ни, дбру-ни, кан-да-лы?

S.

дбрунь, дбрунь, кан-да-лы, дбру-ни, дбру-ни, кан-да-лы?

A.

Coro

T.

дбрунь, дбрунь, кан-да-лы, дбру-ни, дбру-ни, кан-да-лы?

B.

pizz.

Archi

pizz.

pizz.

Piano

20

Об.

Cor.
(G)

Тим.

8

После первого куплета Вобыля уводят [p]

Фи-лю-шке, ща

Archi

arco

p

arco

p

arco

p

arco

p

Piano

p

Тим.

8-стливый путь, вить ле-жа-че-ва не бьют, вы, ре-бя-та, мо-ло-ды,¹⁾

pizz.

Archi

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Piano

30

1) В печатном либретто: удалы.

[illegible]

Об.

Cor.
(G)

Тим.

Я.

S.
А.
Т.
В.

Сого

Archі

Piano

8 вить ле-жа-че-ва не бьют. Вы, ре-бя-та мо-ло-ды,¹⁾

вить ле-жа-че-ва не бьют. Вы, ре-бя-та мо-ло-ды,¹⁾

вить ле-жа-че-ва не бьют. Вы, ре-бя-та мо-ло-ды,¹⁾

вить ле-жа-че-ва не бьют. Вы, ре-бя-та мо-ло-ды,¹⁾

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

¹⁾ В печатном либретто: *удалы*.
9*

Ob.

Cor.
(G)

Тим.

8 плюньте, бросьте кан-да-лы.

Я.

[P] Кто по-ва-ди-

S.
плюньте, бросьте кан-да-лы.

A.

T.
плюньте, бросьте кан-да-лы.

B.

Archi


arco

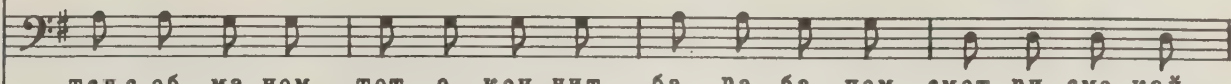
p

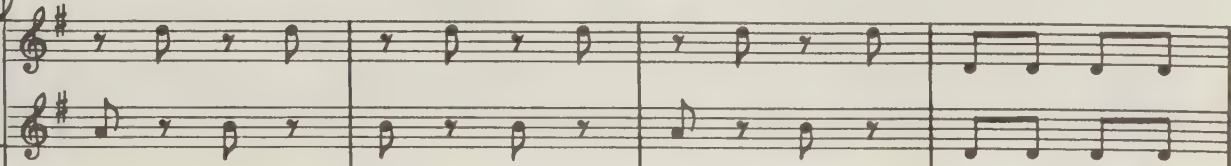
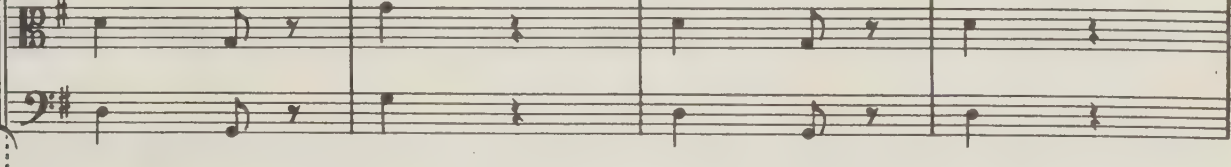
Piano

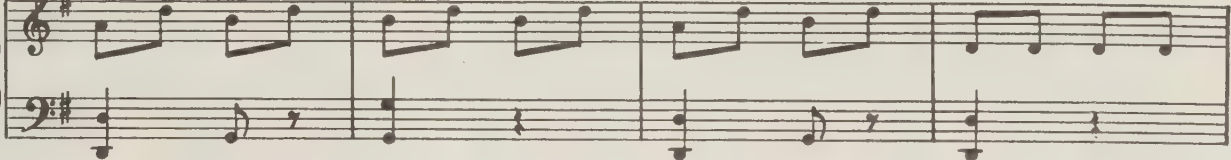
40


p

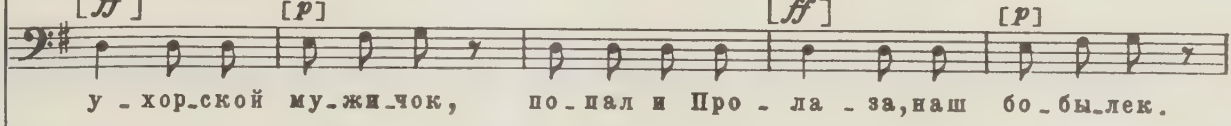
Ob. 

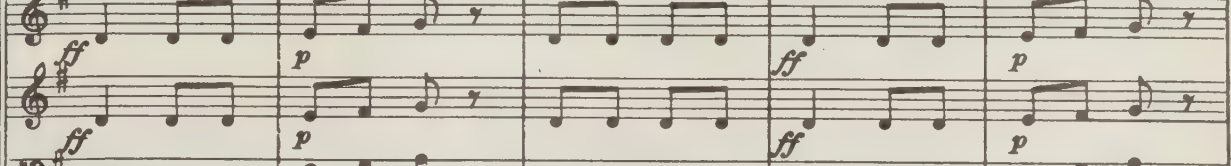
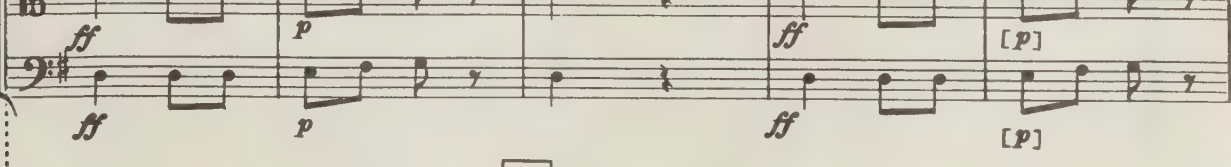
Я. 
 - тся об - ма - ном, тот о - кон - чит ба - ра - ба - ном, смот - ри, сме - кай,

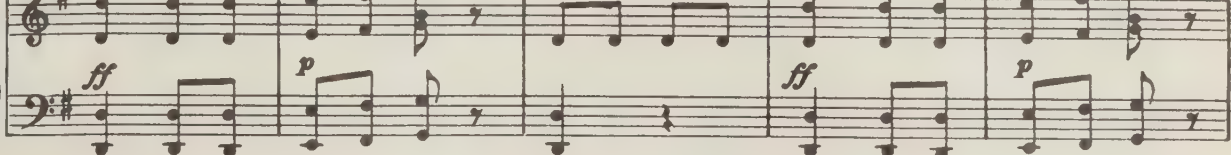
Archi 


Piano 

Ob. 

Я. 
 у - хор - ской му - жи - чок, по - пал и Про - ла - за, наш бо - бы - лек.

Archi 


Piano 

50

Ob. *[f]*

Cor.
(G)

Тим.
8

Я. *[f]*
Кто по - ва - ди - тся с об - ма - ном, тот о - кон - чит ба - ра - ба - ном,

S. *[f]*
Кто по - ва - ди - тся с об - ма - ном, тот о - кон - чит ба - ра - ба - ном,

A. *[f]*
Кто по - ва - ди - тся с об - ма - ном, тот о - кон - чит ба - ра - ба - ном,

Сого Т. *[f]*
Кто по - ва - ди - тся с об - ма - ном, тот о - кон - чит ба - ра - ба - ном,

B. *[f]*
Кто по - ва - ди - тся с об - ма - ном, тот о - кон - чит ба - ра - ба - ном,

Archi *f*

Piano *f*

1)

Об.

2)

Cor.
(G)

Тим.

8

Я.

S. смотр_ри, сме_кай, у - хорс_кой ям_щи_чок, по - пал и Про -

A. смотр_ри, сме_кай, у - хорс_кой ям_щи_чок, по - пал и Про -

Т.

Сого

В.

смот_ри, сме_кай, у - хорс_кой ям_щи_чок, по - пал и Про -

Archi

Piano

60

1) Т. 57. В автографе: Об. ; то же в тт. 60, 77. Изменено по аналогии с тт. 80, 87, 90.

2) Т. 57. В автографе: Cor. ; то же в т. 60. Изменено по аналогии с тт. 77, 80, 87, 90.

3) Т. 58. В автографе в партиях Archi на первой четверти „*f*“, которое, повидимому, следует рассматривать как „*sf*“; общее „*f*“ выставлено композитором в т. 53; в т. 78, аналогичном т. 58, имеется авторское „*sf*“.

Ob. *[sf]*

Cor. (G) *[sf]*

Тим. 8 *[p]* А кто пра-вдо - ю жи - вет,

Я. *[sf]* - ла - за, наш бо - бы - лек.

S. *[sf]* - ла - за, наш бо - бы - лек.

A. *[sf]*

Сого Т. *[sf]* - ла - за, наш бо - бы - лек.

В. *[sf]*

Archi *[sf]* *p*

Piano *sf* *p*

Тим. *[ff]*

8 так то - го и гром не бьет. Смот - ри, сме - кай, у - хар - ской

Archi

p *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Piano

p *ff*

Тим. *[p]* *[f]* *[p]*

8 му - жи - чок, по - пал и Про - ла - за, наш бо - бы - лек.

Archi

p *f* *p* *[f]* *[p]* *p* *[f]* *p*

Piano

p *f* *p*

70

Ob. *[f]*

Cor. (G)

Тим. *[f]*
8 S. А кто прав-до - ю жи-вет, так то - го и гром не бьет.

А. А кто прав-до - ю жи-вет, так то - го и гром не бьет.

Сого Т. *[f]*
В. *[f]* А кто прав-до - ю жи-вет, так то - го и гром не бьет.

Archi *[f]*

Piano *f*

Об.

Cor.
(G)

Тим.

8 Смот-ри, сме-кай, у - хар-ской му-жи-чок, по-пал и Про-

S.
Смот-ри, сме-кай, у - хар-ской му-жи-чок, по-пал и Про-

A.
Смот-ри, сме-кай, у - хар-ской му-жи-чок, по-пал и Про-

Сого

Т.
Смот-ри, сме-кай, у - хар-ской му-жи-чок, по-пал и Про-

В.
Смот-ри, сме-кай, у - хар-ской му-жи-чок, по-пал и Про-

Archi

Piano

80

Об. *[sf]*

Cor. (G) *[sf]*

Тим. *[sf]*
8 - ла - за, наш бо - бы - лек, а кто прав - до - ю жи - вет,

S. *[sf]*
- ла - за, наш бо - бы - лек, а кто прав - до - ю жи - вет,

A. *[sf]*

Coro Т. *[sf]*
- ла - за, наш бо - бы - лек, а кто прав - до - ю жи - вет,

В. *[sf]*

Archi *[sf]*

Piano *sf*

Ob.

Cor.
(G)

Тим.

8 так то - го и гром не бьет, смот - ри, сме - кай, у - харс - кой

S.

A.

Т.

В.

Archi

Piano

Ob. *[sf]*

Cor. (G) *[sf]*

Тим. *[sf]*
8 му-жи-чок, по-пал и Про-ла-за, наш бо-бы-лек.

S. *[sf]*
му-жи-чок, по-пал и Про-ла-за, наш бо-бы-лек.

A. *[sf]*

Coro T. *[sf]*
му-жи-чок, по-пал и Про-ла-за, наш бо-бы-лек.

B. *[sf]*

Archi *[sf]*

Piano *[sf]*

90

Ob. *[sf]* *[sf]*¹⁾

Cor. (G) *[sf]* *[sf]*¹⁾

Тим. 8

S.

A.

T.

B.

Coro

Archi *sf* *[sf]*¹⁾

sf *[sf]*¹⁾

sf *[sf]*¹⁾

sf *[sf]*¹⁾

Piano *sf* *sf*

1) Т. 97. В автографе в партии Bassi на первой четверти „*f*“, которое, повидимому, следует рассматривать как „*sf*“ по аналогии с т. 94. Общее „*f*“ поставлено композитором в т. 73.

ЯВЛЕНИЕ XV

Прежняя, кроме Бобыля

Фадеевна
Помилует тебя... Ты наш отец род-
ной... Отец...

1-й ямщик
Отец, не командир.

Янька
То-то, барин, то-то, командир...

2-й ямщик
Ау, ребята...

Абрам
Дай Бог Вашей милости.

Тимофей
Ваше Благородие... (К своим.) И вот оно таково-то,
што слеза прошибла.

Офицер
Да я, брат, и не знал, што женат...

Тимофей
Да и Бог весть... Вчера была свадьба, а ночью-то
сюда выгнали.

Янька
Теперь Абрамович поприазднует. Смотрите ж, ребята,
не выдайте. Поди-тко, Фадеевна, позабавь Ево ми-
лость... Поди ж, говорят.

*Тащит Фадеевну, а она не идёт. Между тем ямщи-
ки складывают хомуты, из коих делают стул для
офицера.*

Фадеевна
А то-те да ты сам горазд.

7. [Квартет с хором: Фадеевна, Тимофей, Абрам, Янька]

Allegro non troppo [p]

Янька

Мо - ло - дка, сол - дат - ка пол - ко -

Violini I [f] [p]

Violini II [f] [p]

Viole [f] [p]

Bassi [f] [p]

Allegro non troppo [f] p

Piano

М.

ва я, ты полно по ми-ло-му ту-жи-ти.

Арчи

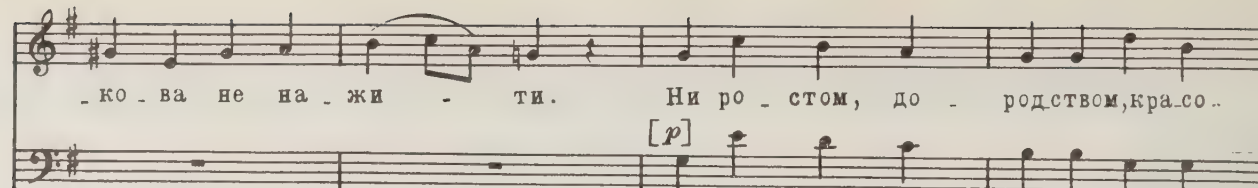
Piano

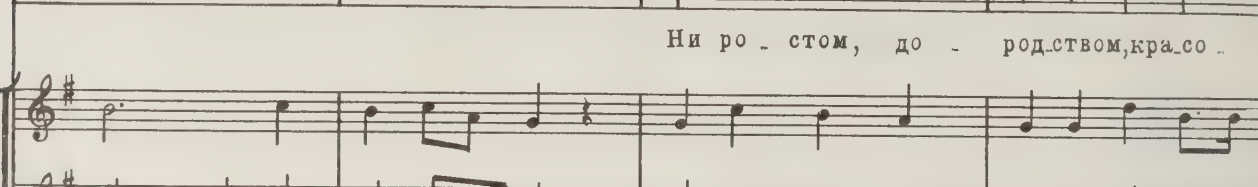
Фад.

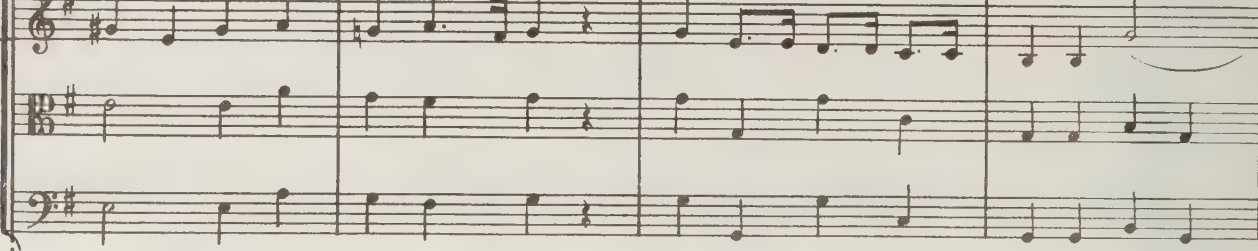
Ох, как мне по ми-лом не ту-жи-ти, дру-го-ва та-


Арчи

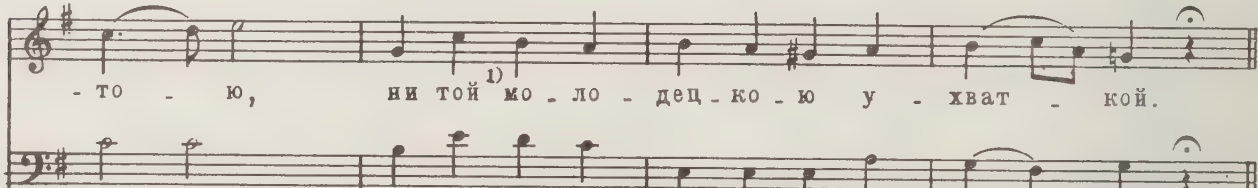
Piano

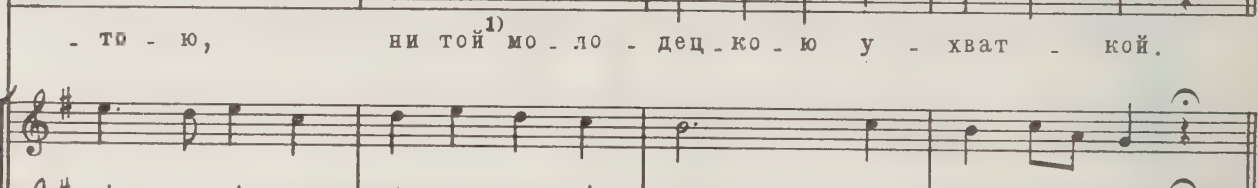
Фад. 
 - ко - ва не на - жи - ти. Ни ро - стом, до - родством, кра-со..

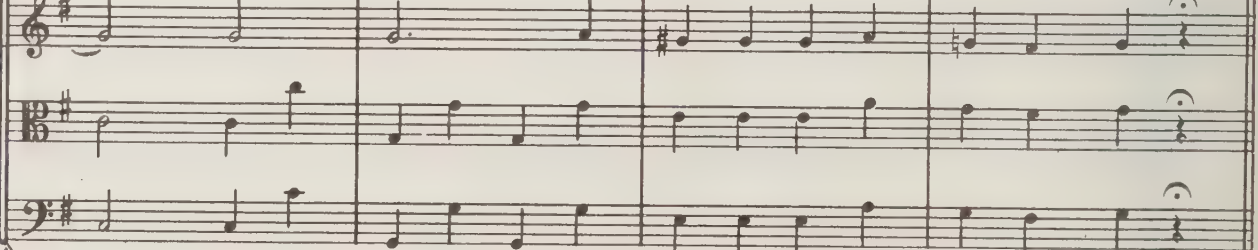
Я. 
 Ни ро - стом, до - родством, кра-со..

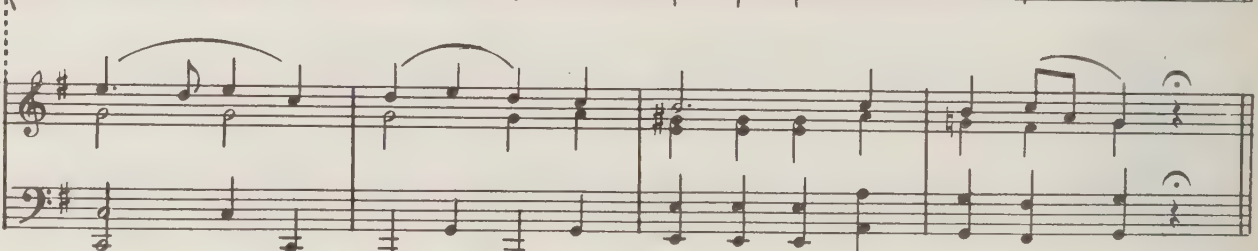
Archi 

Piano 

Фад. 
 - то - ю, ни той ¹⁾ мо - ло - дец - ко - ю у - хват - кой.

Я. 
 - то - ю, ни той ¹⁾ мо - ло - дец - ко - ю у - хват - кой.

Archi 

Piano 

1) В печатном либретто: своей молодецкой хваткой.

Presto

A. *[p]*

Эх, каб да пре-жня си-ла, яб на ра-до-сти та-кой...

Arch1 *[p]*

[p]

[p]

[p]

[p]

20 Presto

Piano *p*

A. *[f]* *[p]* *[f]* *[p]*

Ох, ка - ли - на, ох, ма - ли - на,

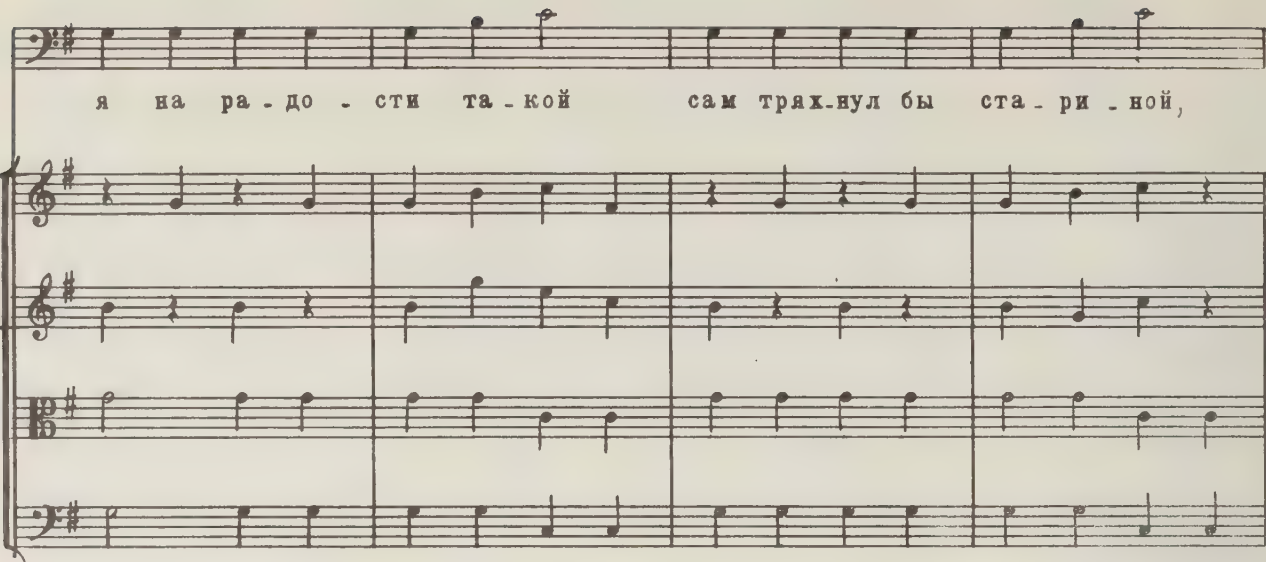
Arch1 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Piano *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

А. 

я на ра - до - сти та - кой сам трях-нул бы ста - ри - ной,

Archi

30

А. 

Ох, ка - ли - на, ох, ма - ли - на,

Archi

f *p* *f* *p*

A.

да нет, ста-рость под-ко-си-ла, нет ни вмо-чь, кор-ми-лец мой,

Archì

Piano

A.

ох, ка-ли-на, ох, ма-ли-на.

Archì

Piano

40

[f] Più allegro

Тим. 8 *Вирь, вирь вьюшки, вьюшки, вьюшки, вирь, вирь, юшки, вьюшки, вьюшки,*

А. *Вирь, вирь вьюшки, вьюшки, вьюшки, вирь, вирь, юшки, вьюшки, вьюшки,*

Я. *Вирь юн-да-ры, вьюн, кор-ма-ны, бе-лы сне-ги гор-но-ста и.*

А. *Вирь юн-да-ры, вьюн, кор-ма-ны, бе-лы сне-ги гор-но-ста и.*

[f] Più allegro

Тим. 8 *ох, ка-ли-на, ох, ма-ли-на.*

А. *ох, ка-ли-на, ох, ма-ли-на.*

Я. *ох, ка-ли-на, ох, ма-ли-на.*

А. *ох, ка-ли-на, ох, ма-ли-на.*

Я. *ох, ка-ли-на, ох, ма-ли-на.*

50

Об.

Фад.

Тим.

А.

Я.

S.

A.

T.

B.

Coro

Archì

Piano

Пол-но, ба-тю - шка род - ной. Ста-ри-чок наш ко-рен-ной, Ох, ка -

Ста-ри-чок наш ко-рен-ной, Ох, ка -

Ста-ри-чок наш ко-рен-ной, Ох, ка -

Ста-ри-чок наш ко-рен-ной, Ох, ка -

[p] *[p]* *[f]* *[p]*

[p] *[p]* *[f]* *[p]*

[p] *[p]* *[f]* *[p]*

[p] *[p]* *[f]* *[p]*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[illegible]

Об.

Фад.

Тим.

А.

Я.

вирь, вирь, вьюш_ки, бе - лы сне - ги гор - нос - та - и, ох, ка -

[f] *[p]*

[f] *[p]*

S.

A.

T.

B.

Сого

вирь, вирь, вьюш_ки, бе - лы сне - ги гор - нос - та - и, ох, ка -

[f] *[p]*

[f] *[p]*

[f] *[p]*

[f] *[p]*

Archi

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

Piano

f *p*

[illegible]

Об.

Фад.

Тим.

А.

Н.

S.

ста-ри - ной, ко-му дал гос-подь та-ко - ва Ти-мо-фе - я

A.

Т.

ста-ри - ной, ко-му дал гос-подь та-ко - ва Ти-мо-фе - я

В.

Сого

Archi

Piano

70

[illegible]

[illegible]

Об. 1)

Фад.

Тим.

А.

Я.

Абрам (останавливает певцов рукавицею)

S.

А.

Т.

В.

Соро

Archi

Piano

1) Т. 89. В автографе: Об.

Абрам

Стой ребята... стой... Тимоха, подь-ко сюда... Ну-ко
его милости... Фадеевна, подтяни-ко хозяину-то...

8. [Трио с хором: Фадеевна, Тимофей, Янька]

(Тимофей, ладя балалайку на колени, в оркестре мандолина играет)

*Allegro*¹⁾

Фадеевна

Тимофей

Янька

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Coro

sempre pizz.

2)

Violini I

p

sempre pizz.

2)

Violini II

p

Viole

Bassi

*Allegro*¹⁾

p sempre quasi pizzicato

Piano

¹⁾ В автографе после обозначения темпа следует: *Строй балалайки*. Подробнее об этом см. с. 207 настоящего издания.

²⁾ Т. 3. В автографе: V-ni I e V-ni II

Archi

1) [sempre pizz.]

Piano

10

Archi

Piano

1) Тт. 6-11. В автографе партия V-ле отсутствует. Восстановлена по тт. 12-16.

Тим. p

Во по-ле бе-ре-за бу-ше-ва-ла, ой, ди ди

Арчи p

Пiano p

20

1)

Фад. p f

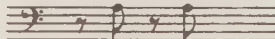
Не бе-ре-за, ой, ди ди ла-до, не бе-ре-за.

Тим. f

ла-до, ой, ди ди ла-до, не бе-ре-за.

Арчи f

Пiano f

1) Т. 21. В автографе: Bassi  ; исправлено по аналогии с т. 22.

Фад. *[p]*
В те-ре-ме де - ви-ца то-ско - ва - ла, ой, ди ди ла-до, *[p]*
Тим. *[p]*
Не де -

Archi *[p]*

Piano *p* 30

Фад. *[f]*
ой, ди ди ла-до, не де - ви - ца. *[p]*
Тим. *[f]*
8 - ви - ца, ой, ди ди ла-до, не де - ви - ца. В те-ре-му ту - *[p]*

Archi *[f]* *[p]*

Piano *f* *p*

Фад. [p] [f]

Тим. [f]

8 жи-ла мо-ло-ди-ца, ой, ди ди ла-до, мо-ло-ди-ца,

Archi

Piano 40 [f]

Фад.

Тим. [f]

Я. [f]

Не сказ-ка то, брат-цы, а бы-ли-ца, ой, ди ди

Archi

Piano

1)

1) Тт. 42-43. В автографе в партии V-ni I точки и лиги: , аналогичные штрихи в тт. 48-50, 66-70 и 81-82. Об см. с. 210 настоящего издания.

Фад. ла-до, а бы-ли - ца,
 Тим. ла-до, а бы-ли - ца,
 Я. ла-до, а бы-ли - ца, не сказка то, братцы, а бы-ли - ца,

Arch.

Piano

50

Фад. ой, ди ди ла-до, а бы-ли - ца. Мо-ло-дка с ми-лым рас-ста-
 Тим. ой, ди ди ла-до, а бы-ли - ца.
 Я. ой, ди ди ла-до, а бы-ли - ца.

Arch.

Piano

[p] (жалко)

[p]

[p]

[p]

[p]

p

Фад. *- ва - лась,* *[p]* ой, ди ди

Тим. 8 *Мо-ло-дка сле-за-ми об-ли-ва-лась,* ой, ди ди

Archi

Piano 60

Фад. *[f]* ла-до, рас-ста-ва-лась, ой, ди ди ла-до, об-ли-ва-лась.

Тим. *[f]* 8 ла-до, рас-ста-ва-лась, ой, ди ди ла-до, об-ли-ва-лась.

Archi *[f]*

Piano *f*

Фад. *[p]* Чер - ны - е ту - чи ми - но - ва - лись. *[p]*

Тим. До - бры - е лю - ди сы -

Archi *[p]*

Piano *p* 70

Фад. ой, ди ди ла - до, ми - но - ва - лись, ой, ди ди *[f]*

Тим. 8 - ска - лись. ой, ди ди ла - до, сы - ска - лись, ой, ди ди *[f]*

Archi *[f]*

Piano *f*

Фад. ла-до, ми-но - ва - лись. Кра - сны-е дни во-ро - ти - ли, [p]

Тим. ла - до, сы - ска - лись. Кра - сны-е дни во-ро - ти - ли, [p]

Archi

Piano

Фад. мо-лод-ку сми-лым со-лу - чи - ли, ой, ди ди ла-до, со-лу-

Тим. мо-лод-ку сми-лым со-лу - чи - ли, ой, ди ди ла-до, со-лу-

Archi

Piano

Фах. *[f]* - чи - ли, ой, ди ди ла-до, со-лу-чи - ли. Мо-лод-ку с ми-

Тим. *[f]* 8 - чи - ли, ой, ди ди ла-до, со-лу-чи - ли. Мо-лод-ку с ми-

Я. *(пусть в присядку, свиста и щелка)* *[f]* Мо-лод-ку с ми-

С. *[f]* Мо-лод-ку с ми-

А. *[f]*

Т. *[f]* Мо-лод-ку с ми-

В. *[f]*

Archi *[f]*

Piano *f* 90

[illegible]

Фад.
Тим.
Я.
S.
A.
Corno
T.
B.
Archi
Piano

Фад. ой, ди ди ла - до, ко - ман - ди - ры.

Тим. 8 ой, ди ди ла - до, ко - ман - ди - ры.

Я. ой, ди ди ла - до, ко - ман - ди - ры.

S. ой, ди ди ла - до, ко - ман - ди - ры.

A. ой, ди ди ла - до, ко - ман - ди - ры.

Соро Т. ой, ди ди ла - до, ко - ман - ди - ры.

B. ой, ди ди ла - до, ко - ман - ди - ры.

Archi

100

Piano

Фа д.

Тим.

Я.

С.

А.

Т.

В.

Coro

Archi

Piano

1)

Абрам

Подлинно, кабы не Ваше Благородие...

Тимофей (*пристав и скинув шляпу*)

Дай Бог, барин, дожить и внучатам твоим до такова светлова дни...

Все ямщики

Давай Бог нам век ераких командиров.

Офицер

Поди-ко сюда, красавица.

Фадеевна

Што твоей милости?.. Пойдем, Абрамач.

Офицер дает им деньги.

Тимофей

На што нам, Ваше Благородие?

Абрам

Мы богаты Вашей милостью...

Офицер

Нет, я хочу непременно, штоб вы взяли...

Абрам

Возьмите... А и то! Возьмите, дети... Да денежку-то эту берегите в великий день за здоровье Ево на свечку.

Слышен топот конской и шум, потом марш за театром.

¹⁾ В автографе здесь ремарка: „*subito il Marche*“. Снята, т.к. из печатного либретто следует, что марш звучит после диалога, завершающего № 8.

9. Марш

Vivace

2 Flauti

2 Oboi

2 Corni (D)

2 Trombe (D)

Timpani

Violini I

Violini II

Viole

Bassi

Piano

Вышедший ямщик (кричит): едут, едут; (ямщики, собрав збрую, идут по

Fl. *[f]* *[p]* *[f]*

Ob. *[f]* *[f]*

Cor. (D) *[f]* *[f]*

Tr-be (D) *[f]* *[f]*

Timp. *[f]* *[f]*

горам, Фадеевна бросилась бежать, ухватя плащ и шляпу, как скоро услы-

Archi *[f]* *[p]* *[f]*

Piano *f* *p* *f*

Fl.

Ob.

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

шала: „Едум“

Archì

Piano

[attacca]

10

[attacca]

Detailed description of the musical score: The score is for measures 9 through 12 of a piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'шала: „Едум“'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. (D)), Trumpet (Tr-be (D)), Timpani (Timp.), Strings (Archì), and Piano. The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Oboe part has a similar melodic line. The Cor Anglais and Trumpet parts have a more rhythmic, chordal texture. The Timpani part has a steady, rhythmic pattern. The Strings part has a complex, rhythmic pattern. The Piano part has a complex, rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and the instruction '[attacca]'.

10. Хор¹⁾

Vivace

2 Flauti
[sempre forte]

2 Oboi
[sempre forte]

2 Clarinetti(A)
[sempre forte]

2 Corni (D)
[sempre forte]

2 Trombe (D)
[sempre forte]

Timpani
[sempre forte]

Soprani [sempre forte]
Вы раз - дай - тесь рас - сту - пи - тесь, доб - ры - е

Alti [sempre forte]

Tenori [sempre forte]
Вы раз - дай - тесь рас - сту - пи - тесь, доб - ры - е

Bassi [sempre forte]

Coro

Violini I
[sempre forte]

Violini II
[sempre forte]

Viole
[sempre forte]

Bassi
[sempre forte]

Piano
Vivace
sempre forte

1) В авторграфѣ: *Coro finale*
12. Фомин

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timpr.

S.
лю - ди, што на все ли, на че - ты - ре на сто -

A.
лю - ди, што на все ли, на че - ты - ре на сто -

T.
лю - ди, што на все ли, на че - ты - ре на сто -

B.
лю - ди, што на все ли, на че - ты - ре на сто -

Coro

Archi

Piano

Detailed description: This is a page from a musical score, page 178. It features a full orchestral and vocal arrangement. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in A (Cl. (A)). The brass section includes Cor Anglais (Cor. (D)) and Trumpet in D (Tr-be (D)). The percussion section includes Timpani (Timpr.). The vocal section consists of a Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) choir, all singing the same lyrics in Russian. The instrumental sections include Strings (Archi) and Piano. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'лю - ди, што на все ли, на че - ты - ре на сто -'.

Fl.

Gb.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

S.
- рои - ки, на все ли, на че - ты - ре на сто -

A.

Сого Т.
- рои - ки, на все ли, на че - ты - ре на сто -

B.

Archi

Piano

10

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

S.
- рон - ки, рас - сти - лай - ся ты, мать, ска - терть - ю, до -

A.
- рон - ки, рас - сти - лай - ся ты, мать, ска - терть - ю, до -

Coro

T.
- рон - ки, рас - сти - лай - ся ты, мать, ска - терть - ю, до -

B.

Archì

Piano

The musical score is written for a symphony orchestra and a choir. The instruments and voices are arranged in a standard orchestral layout. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Russian and are repeated for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The piano part is written for a grand piano.

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

S.

A. - рож - ка, рас - сти - лай - ся ты, мать, ска - терть - ю, до -

Coro

T.

В. - рож - ка, рас - сти - лай - ся ты, мать, ска - терть - ю, до -

Archi

Piano

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

S.

A. - рож - ка, рас - сти - лай - ся ты, мать, ска - терть - ю, до -

Coro

T.

В. - рож - ка, рас - сти - лай - ся ты, мать, ска - терть - ю, до -

Archi

Piano

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

S.
А - ро ж ка, по - го - ди ты у нас, ма - ту - шка, не -

Coro
Т.
В - ро ж ка, по - го - ди ты у нас, ма - ту - шка, не -

В.

Archi

Piano

20

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

S.

A. -МНОЖ - КО, ПО - ГО - ДЕ ТЫ у нас, ма - ту - шка, не -

Coro

T.

B. -МНОЖ - КО, ПО - ГО - ДЕ ТЫ у нас, ма - ту - шка, не -

Archi

Piano

Archi

Piano

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

S.
A. -множ - ко, от нас со дво - ра ни - ког - да

Т.
B. -множ - ко, от нас со дво - ра ни - ког - да

Coro

Archi

Piano

30

Detailed description: This is a page from a musical score, likely for a symphony or opera. It features multiple staves for different instruments and vocal parts. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Chorus) have lyrics in Russian. The instrumental parts include Flute, Oboe, Clarinet (A), Cor Anglais, Trumpet, Timpani, and Piano/Archi. A rehearsal mark '30' is located above the Piano/Archi section.

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

S.
не по - ра, от нас со дво - ра ни - ког - да

A.
не по - ра, от нас со дво - ра ни - ког - да

T.
не по - ра, от нас со дво - ра ни - ког - да

B.

Coro

Archi

Piano

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

S.
не по - ра, ни - ког - да не по - ра, у - ра, у - ра, у -

A.
не по - ра, ни - ког - да не по - ра, у - ра, у - ра, у -

T.
не по - ра, ни - ког - да не по - ра, у - ра, у - ра, у -

B.
не по - ра, ни - ког - да не по - ра, у - ра, у - ра, у -

Archi

Piano

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp

S. Офицер (в продолжение хора): Шпагу... шпагу (драгун

- pal

A.

Coro

T.

- pal

B.

Archi

40

Piano

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

приносит). Смотри ж Абрам пожаласта за молодцами-то, чтобы упряжка-

Archi

Piano

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Cor.
(D)

Tr-be
(D)

Timp.

- то была исправна, ты таки постарее их... Абрам: Ваше благородие! Неужели

Archi

50

Piano

Fl.
Ob.
Cl.
(A)

Cor.
(D)
Tr-be
(D)

Timp.

мы вашу милость в слово введем?...для еракова случая...(выходит за них)

Archi

Piano

Ю. КЕЛДЫШ

ОПЕРА

» ЯМЩИКИ НА ПОДСТАВЕ «
И ЕЕ АВТОРЫ

И. ВЕТЛИЦЫНА

ПАРТИТУРА

» ЯМЩИКОВ НА ПОДСТАВЕ «

Y. KELDYSH

OPERA

» COACHMEN «
AND ITS CREATORS

I. VETLITSYNA

THE SCORE
OF THE » COACHMEN «

В русском музыкально-театральном наследии XVIII века опера «Ямщики на подставе» занимает одно из наиболее значительных мест. Она выделяется среди многих произведений этого жанра оригинальностью замысла, свежестью и новизной трактовки народно-песенной мелодики. Судьба ее сложилась, однако, неблагоприятно. «Ямщики» не завоевали широкой популярности у современного зрителя и не вошли в число «репертуарных» опер, подобно, например, «Мельнику — колдуну, обманщику и свату» А. О. Аблесимова — М. М. Соколовского, «Скупому» Я. Б. Княжнина — В. А. Пашкевича или «Сбитенщику» того же драматурга с музыкой А. Буландта. Сведения о постановках «Ямщиков» весьма скупы и часто недостаточно точны, не сохранилось никаких отзывов или воспоминаний современников, позволяющих судить о том, как была принята опера театральной аудиторией. Создается впечатление, что это примечательное, во многом уникальное произведение прошло мимо внимания современников, оставшись почти незамеченным.

Причина столь несправедливой участи, постигшей талантливую оперу Е. И. Фомина на текст просвещенного деятеля екатерининской эпохи — поэта, знатока и собирателя народной песни, ученого, художника и архитектора Н. А. Львова, заложена в особых условиях ее возникновения, о которых будет сказано далее. Постараемся сначала кратко суммировать имеющиеся в литературе сведения и историко-критические суждения о «Ямщиках на подставе».

К непосредственным документальным материалам, касающимся этого сочинения, можно отнести рукописную партитуру (автограф), хранящуюся в Центральной нотной библиотеке Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова с проставленной на титульном листе датой «1787 год», и печатное либретто, изданное в Тамбове в 1788 году (рукописная копия либретто с некоторыми дополнительными пометками имеется в Отделе рукописей Государственной Публич-

ной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, фонд Г. Р. Державина).

Едва ли не первое литературное упоминание о «Ямщиках» мы находим в «Летописи русского театра» А. А. Шаховского, опубликованной более чем через пятьдесят лет после того, как опера была написана. Автор «Летописи русского театра», относя «Ямщиков» к тем «...народным оперкам, которые появились на русском театре до 1801 года в подражание „Мельнику“, с набранной из песенных голосов музыкой», оценивает их очень критически. Правда, эта критическая оценка относится не к музыке, а к тексту оперы. Не называя ни композитора, ни либреттиста, Шаховской упоминает о некоем «очень умном и просвещенном человеке», которого «природный ум... как-то не пришелся на сцене, может быть, за недостатком воображения. „Ямщики“ не удержались на сцене...»¹. По-видимому, Шаховскому было известно, кто является автором текста оперы, но он решил это сознательно скрыть. Вряд ли его отзыв о «Ямщиках» мог основываться на личном впечатлении, так как в 1787 году, когда появилось это произведение, ему было всего десять лет. Скорее всего он здесь, как и в ряде других случаев, передавал какие-то устные предания. Поэтому то, что он пишет о провале «Ямщиков на подставе», вызвавших будто бы только смех и язвительные иронические реплики у публики, нельзя считать вполне достоверным.

В других источниках, где есть упоминания об этой опере², не сообщается никаких подробностей, касающихся ее постановки. Особый интерес представляет оценка оперы А. Н. Серовым. В кратком историческом очерке «Опера в России и русская опера», входящем в цикл статей «„Руслан“ и русланисты» (1867), он ссылается на «Ямщиков» как на пример обращения композитора к подлинным народным напевам, в про-

¹ Шаховской А. Летопись русского театра. — «Репертуар русского театра», 1840, кн. 11, с. 5.

² См., в частности: Морков В. Исторический очерк русской оперы. СПб., 1862, с. 34.

тивовес тем псевдонародным «русским песням» на мелодии итальянских опер, которые имели хождение в XVIII веке. «В комической опере Фомина „Ямщики на подставе“, 1787, — пишет Серов, — тенор-сокол полным хором поют песню: „Высоко сокол летает“; мелодия эта во всей неприкосновенности взята из народа»³. Это замечание Серова почти дословно воспроизводится в некоторых из последующих работ по истории русской музыки⁴.

Но если музыка «Ямщиков на подставе», основанная в большей своей части на подлинных народных мелодиях, привлекала к себе известное внимание исследователей прошлого века, то никто из них не касался литературной стороны оперы и не интересовался именем автора либретто. Существовало мнение, что текст «Ямщиков», как и их музыка, был написан Фоминым. Этой версии придерживался еще в 20-х годах нашего века А. В. Финагин, которому принадлежит заслуга создания первой критически проверенной биографии Фомина, основанной на тщательном изучении материалов и анализе документальных источников⁵.

Через два года после опубликования работы Финагина вышел в свет второй том капитального труда Н. Ф. Финдейзена «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» (Л., 1929), в котором сообщаются сведения о Н. А. Львове как оперном либреттисте, заимствованные из «Русского биографического словаря». Но среди опер на его тексты не названы «Ямщики». «К сожалению, — замечает Финдейзен, — Н. Строев (составитель «Словаря». — Ю. К.) не сообщает, где хранятся рукописи Львова в настоящее время. По-видимому, из трех названных либретто только одно и было музыкально реализовано — это „Сильф“, но и эта опера осталась никому не известной, кроме небольшого кружка лиц, посещав-

ших дом Львова»⁶. Принадлежность текста «Ямщиков на подставе» Львову была установлена только в начале 30-х годов нашего столетия на основе упомянутой уже выше рукописной копии из фонда Г. Р. Державина⁷.

Разносторонне одаренный человек, Н. А. Львов приобрел — главным образом путем самообразования — основательные познания во многих отраслях искусства, науки и техники, заняв заметное положение в культурной жизни России конца XVIII века. Интересный вклад в русскую поэзию этого периода представляют его разнообразные по жанру стихотворные опыты, в которых проявляется, пусть не очень крупное, но свежее и самостоятельное дарование их автора⁸. Живой, общительный, всегда полный инициативы, Львов группировал вокруг себя представителей разных художественных профессий — литераторов, музыкантов, живописцев, архитекторов. Он подавал им ценные идеи и замыслы, побуждал к творчеству.

Музыкальные связи Львова пока еще недостаточно полно изучены⁹. Но то, что нам известно, позволяет говорить о весьма плодотворном его влиянии на развитие отечественной музыкальной культуры. Один из наиболее последовательных поборников народности в области поэтического творчества, хорошо знавший и ценивший свою народную песню, он отстаивал те же принципы и в музыке. Львов был инициатором создания, а в значительной мере, вероятно, и составителем одного из первых сборников русских народных песен, к музыкальной обработке которых был привлечен композитор и пианист Иван Прач¹⁰. Вступительная статья Львова «О пении в России» к первому изданию этого сборника представляет собой едва ли не самый ранний опыт научного осмысления народной русской

³ Серов А. Н. Критические статьи, т. 4. СПб., 1895, с. 1678.

⁴ См., например: Дуров З. Очерк истории музыки в России. — В кн.: Доммер А. Руководство к изучению истории музыки. СПб., 1888, с. 586; Чешихин В. История русской оперы. СПб., 1905, с. 76.

⁵ Финагин А. В. Евст[игней] Фомин. Жизнь и творчество. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. Л., 1927, с. 84. О жизненном и творческом пути Фомина см. также: Доброхотов Б. В. Е. И. Фомин. М.—Л., 1949; Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 325—366.

⁶ Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 2. М.—Л., 1929. Примечания, с. XLVI.

⁷ См. Артамонова З. Неизданные стихи Н. А. Львова. — В кн.: Литературное наследство, т. 9/10. М., 1933, с. 285.

⁸ Наиболее полное собрание стихов Львова см. в кн.: Поэты XVIII века, изд. 2-е, т. 2. Л., 1972.

⁹ В кн. Т. Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века» (т. 1, М., 1952) есть глава под названием «Кружок Н. А. Львова и русские композиторы», в которой сделана попытка обобщить имеющиеся сведения по данному вопросу.

¹⁰ История сборника подробно освещена в кн.: Львов — Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач. Под ред. и с вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1955.

песни в музыкально-теоретическом и историческом плане.

В литературе неоднократно отмечалась связь между этим сборником и «Ямщиками на подставе». Первым обратил на нее внимание А. С. Рабинович. Указывая на полное совпадение напевов двух протяжных лирических песен в опере и сборнике, он пишет: «Точное совпадение мелодий в протяжных песнях, которые вообще подвержены бесконечному варьированию, не может быть случайностью. Партитура „Ямщиков“ датирована 1787 годом, то есть на три года ранее выхода первого издания сборника Прача. Следовательно, либо Львов передал Фомину некоторые напевы, заготовленные для сборника (кстати, песню „Высоко сокол летает“ Львов очень ценил, как явствует из предисловия к первому изданию сборника Прача), либо Фомин, наряду с другими музыкантами, поставлял Львову песенные записи, впоследствии вошедшие в сборник»¹¹.

«Ямщики на подставе» были первым опытом Львова в области оперной либреттики. Сохранились тексты еще трех опер, принадлежавшие его перу¹². В 1778 году написана опера «Сильф, или Мечта молодой женщины», музыка которой принадлежала другу поэта, Н. П. Яхонтову¹³. Одноактная комическая пастораль «Милет и Милета»¹⁴ представляет собой род «пастиччо» с музыкальным оформлением, составленным из произведений разных композиторов. По указанию автора текста в ней были использованы отрывки из популярных тогда в России итальянских опер «*Viaggiatori felici*» («Счастливые путешественники»¹⁵, «*Nina pazza per amore*» («Нина, безумная от любви») Паизиелло, «*Cosa raga*» («Редкая вещь») Мартини-и-Солера. Музыку песенки на стихи Державина «Вошел в шалаш мой», вероятно, сочинил сам Львов, как позволяет думать имеющаяся в тексте ремарка: «*Musica di uno letterato*

chi non sa nè leggere nè scrivere in musica» («Музыка литератора, который не умеет ни читать, ни писать в музыке») ¹⁶. Пьеса была исполнена 24 августа 1794 года ¹⁷ в имении Львова «Черенчицы» с участием двух его дочерей. Двумя годами позже состоялось или, во всяком случае, готовилось повторное ее исполнение в музыкальной обработке Яхонтова, о чем свидетельствует письмо Львова к нему от 10 сентября 1796 года ¹⁸. К тому же году относится последнее известное нам произведение Львова в области музыкального театра — «Парисов суд». Античный мифологический сюжет трактован здесь пародийно, с явными намеками на современную российскую действительность и с нарочито сниженной, «простонародной» окраской ряда образов. Это сочинение посвящено Львовым «брату Василью Васильевичу, творцу „Ябеды“» — В. В. Капнисту, автору известной комедии «Ябеда», и, по-видимому, было написано по его просьбе. В предпосланном тексту пьесы стихотворном «Рапорте и приношении» Львов пишет, обращаясь к своему другу — поэту и комедиографу:

В силу вашего вельнья
Учинил я исполнение
И при сем вам подношу
Обыденную проказу —
Суд Парисов по заказу.

Известно, что комедия Капниста, в которой остро изобличались и высмеивались судебные порядки крепостнической России, долгое время находилась под цензурным запретом. Она впервые увидела свет в 1798 году со значительными цензурными урезками и искажениями. Но даже и в таком виде пьеса показалась властям опасной и вскоре была снята со сцены, а весь тираж ее печатного издания конфискован. «Ябеда» могла ставиться только в домашних условиях, у самого Капниста или кого-нибудь из его литературных друзей, в присутствии узкого круга зрителей. Для одного из таких исполнений, вероятно, Капнист и просил Львова написать текст небольшой одноактной оперы, которая могла

¹¹ Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948, с. 90.

¹² Характеристику оперных либретто Львова см. в кн.: Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955; Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965.

¹³ См. Розанов А. С. Композитор Н. П. Яхонтов. — В кн.: Музыкальное наследство, т. I. М., 1962, с. 40—63.

¹⁴ Львов определяет жанр пьесы как «пастушью шутку».

¹⁵ Под этим названием известно несколько опер, написанных разными композиторами. Какую из них имеет в виду Львов, установить не удалось.

¹⁶ «Не сам ли Львов и был автором этой „канцонетты“, как называет он эту песенку в письме к Яхонтову?» — резонно ставит вопрос А. С. Розанов («Композитор Н. П. Яхонтов», с. 17).

¹⁷ Эта дата проставлена на одном из списков пьесы (Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 247, Г. Р. Державин, № 23, л. 59).

¹⁸ Там же, № 37, л. 58, 58 об.

бы быть сыграна после комедии, в виде дивертисмента, как это было принято в театральной практике того времени.

Судя по всему, Львов вообще не предназначал свои пьесы для публичной сцены, рассчитывая на любительское их исполнение в интимном дружеском кругу, и не придавал этой стороне своей деятельности особенно серьезного значения. «Ямщики на подставе», видимо, не представляли собой исключения в этом плане. Во всяком случае, мы не располагаем никакими сведениями о постановках этой оперы на публичных сценах Петербурга или Москвы. Весьма сомнительной представляется указываемая в некоторых литературных источниках дата ее первого исполнения — 2 января 1787 года¹⁹. На рукописной копии либретто (фонд Г. Р. Державина) обозначена более поздняя дата — 8 ноября 1787 года, которую А. Н. Глумов считает днем петербургской премьеры «Ямщиков»²⁰. В пользу предположения о том, что опера шла на столичной сцене, говорит, казалось бы, и имеющийся в том же списке либретто перечень исполнителей, среди которых мы встречаем таких выдающихся русских актеров конца XVIII века, как А. М. Крутицкий, Я. С. Воробьев и другие²¹. Но неизвестно, была ли опера действительно исполнена в таком составе или это только предварительная наметка, сделанная Львовым. Кроме того, артисты казенной сцены могли быть привлечены и для участия в домашнем спектакле. Достоверным можно считать только факт исполнения «Ямщиков» в Тамбове в 1788 году, поскольку издание либретто, как правило, бывало связано с ее постановкой на сцене.

Театр в Тамбове был создан в конце 1786 года по инициативе Г. Р. Державина, который в то время занимал там губернаторский пост. Открытие театра состоялось в его доме в день «тезоименитства» императрицы Екатерины II, 24 ноября 1786 го-

да²². Вполне вероятно, что Державин мог обратиться к Львову, с которым он был связан тесными дружескими и родственными отношениями, за помощью в молодом театральном деле. Не случайно также при подыскании музыканта, способного наилучшим образом реализовать замыслы автора либретто, выбор пал на Фомина. В литературе имеются указания, хотя и не подтвержденные документально, на то, что Фомин служил под начальством Державина²³. Незадолго до этого вернувшийся из трехлетнего пребывания в Италии, где он был удостоен почетного звания члена Болонской филармонической академии, Фомин дебютировал как театральный композитор оперой «Новгородский богатырь Боеславич» на текст Екатерины II (поставлена в Эрмитажном театре 27 ноября 1786 года). Вопреки безвкусу, аляповатому либретто, грубо искажающему образы и мотивы русского эпоса, музыка оперы не лишена свежих, привлекательных черт. В некоторых эпизодах композитор проявил чуткое понимание родной ему народной песни и сумел найти интересные приемы ее разработки. Все это делало его очень подходящей фигурой для участия в работе над произведением, в котором песня является главным, определяющим элементом.

Советский литературовед Л. И. Кулакова пишет, характеризуя либретто «Ямщиков на подставе»: «Написанная по случаю путешествия Екатерины II (о встрече „матушки“ речь идет на протяжении всей пьесы), опера, в отличие от многих произведений из „народной“ жизни, затрагивает не совсем безобидный вопрос о несправедливой сдаче ямщика в рекруты, разрешаемый, по условиям жанра, совершенно благополучно»²⁴. Здесь имеется в виду знаменитая поездка Екатерины II по южным областям Российской империи, длившаяся более шести месяцев, с начала января по июль 1787 года. К этой поездке восходит ставшее поговоркой крылатое выражение «потемкинские деревни». Повсюду на пути следования императрицы встречи ее об-

¹⁹ См. Финагин А. В. Евст[игней] Фомин, с. 98.

²⁰ Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре, с. 443.

²¹ Приводим этот перечень полностью: «Фадеева — госпожа Быстреева, Тимофей Буракин — г-н Камушкин, Абрам, отец его, старик седой, — г-н Крутицкий, Янька, ямщик молодой, — г-н Воробьев, Офицер на подставе — г-н Шарапов, Курьер — г-н Волков, четыре ямщика со словами и поющих, Вахруш, деревенский олух, — г-н Сулов, Бобыль — г-н Рахманов, двое рассыльных — Золин и Савинов, два драгуна, хор певчих ямщиков» (Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, фонд 247, № 37, л. 40).

²² См. сообщение в газ. «Спб. ведомости», 1787, 29 янв.

²³ См. Дуров З. Очерк истории музыки в России, с. 585. Б. В. Доброхотов высказывает предположение, что Фомин в период сочинения «Ямщиков» находился в Тамбове и был музыкальным руководителем организованного Державиным театра (Доброхотов Б. В. Е. И. Фомин, с. 7).

²⁴ Кулакова Л. И. Н. А. Львов. — В кн.: История русской литературы, т. 4. М.—Л., 1947, с. 447.

ставлялись с необычайной пышностью и блеском, использовались все средства для того, чтобы создать видимость благополучия и процветания. В некоторых городах местное «общество» устраивало в честь высочайшей гостьи театральные представления²⁵.

Весьма вероятно, что и опера Львова — Фомина была написана в расчете на возможное посещение Тамбова Екатериной. Сюжет был вполне подходящим для такого случая. Обладая известной долей социального критицизма, опера вместе с тем содержала в себе недвусмысленную лесть показному либерализму императрицы. В качестве лица, восстанавливающего справедливость, выступает офицер из ее свиты, высланный вперед, чтобы подготовить встречу самодержицы населением. Спасает молодую чету — ямщика Тимофея и его жену Фадеевну — не «безделица», анекдотический случай, как в «Несчастье от кареты» Княжнина и Пашкевича (кстати, впервые сыгранной на Эрмитажном театре в присутствии Екатерины II), а приезд великодушной императрицы, покровительствующей своим подданным и искореняющей пороки и злоупотребления. Подобная развязка, типичная для ряда французских комических опер и немецких зингшпилей того времени, приобретала в данных обстоятельствах особое значение.

Можно полагать, что «Ямщики на подставе» были написаны не только по случаю путешествия Екатерины II, но и для того, чтобы быть исполненными перед ней. Однако Тамбов остался в стороне от маршрута ее путешествия, и, судя по дате, указанной на печатном либретто, опера была здесь поставлена лишь год спустя.

Любопытные детали, связанные с историей создания и постановки «Ямщиков», мы находим в предпосланном печатному тексту «Приношении его высокоблагородию С.М.М.». Под инициалами С.М.М. кроется имя известного в литературных кругах конца XVIII века певца и автора песен в народном духе С. Митрофанова²⁶. Некоторые источники говорят о том, что у Митрофанова был свой хор «песельников», с которы-

ми он выступал в Петербурге, а возможно, и в других городах. Державин хорошо знал Митрофанова и даже упоминает о нем в своем шуточном пародийном стихотворении «Похвала комару»:

Пиндар воспевал орла,
Митрофанов — сокола.

Комментируя эти строки, Державин сообщает, что Митрофанов — «известный певец, который пел русскую песню „Высоко сокол летает“»²⁷. Именно от него, по-видимому, была записана эта песня, вошедшая в оперу «Ямщики на подставе». Возможно, что им же были сообщены и некоторые другие народные песни, использованные в этой опере и не встречающиеся в сборниках XVIII века. Текст «Приношения» ясно свидетельствует об участии Митрофанова с его хором и в постановке оперы²⁸. Публичные театры того времени не располагали большими хорами, достаточными по составу для исполнения порой довольно сложных и развитых хоровых номеров оперы Львова и Фомина²⁹. Отсюда можно сделать вывод, что участие митрофановского хора предусматривалось уже при создании «Ямщиков», а сам Митрофанов мог быть не только исполнителем, но и одним из соавторов этого произведения.

О себе Львов говорил как о последователе певца и поэта, которому он посвящал свое произведение:

Как дразнишь ты других и взором и устами,
Так я вослед тебе залётными стихами
Героев крестецких, известных ямщикам,
Дразнить осмелился угарную артель.

В сборнике «Поэты XVIII века», где текст «Приношения» воспроизведен полностью, имеется примечание к этому месту: «Героев крестецких — т. е. ямщиков из уездного города Крестцы Новгородской губернии. Крестцы проезжала Екатерина II

²⁷ Державин Г. Р. Соч., т. 3. Спб., 1886, с. 401.

²⁸ Более подробно об этом см.: Келдыш Ю. К истории оперы «Ямщики на подставе». — «Советская музыка», 1973, № 10, с. 89—91.

²⁹ Для участия в оперных спектаклях, как было установлено указом Екатерины II от 12 июля 1786 года, иногда привлекались певчие Придворной капеллы, но это распространялось преимущественно на большие, «серьезные» оперы и в меньшей степени касалось комических (см.: Архив императорских театров, вып. 1, отд. III. Спб., 1903, с. 114). Бывали случаи участия придворных певчих и в любительских спектаклях (см.: Записки князя И. М. Долгорукова. Спб., 1903, с. 163—164).

²⁵ См.: Журнал высочайшего путешествия ее величества государыни императрицы Екатерины II, самодержицы всероссийской, в полуденные страны России. М., 1787, с. 105, 110.

²⁶ См. о нем: Розанов Ив. Один из создателей народных песен. — «Книжные новости», 1936, № 21; Песни русских поэтов (XVIII — первая половина XIX века). Ред. статьи и коммент. И. Н. Розанова. Л., 1936.

9 июля 1787 года, направляясь в Крым (эпизод проезда императрицы вошел в оперу), через Крестцы Львов часто ездил на каменноугольные разработки»³⁰.

Автор комментариев допускает неточность: Екатерина II проезжала в этот день Крестцы не по пути на юг, а возвращаясь из своего путешествия. Но так или иначе, эта деталь служит еще одним указанием на событие, послужившее поводом для создания оперы. Была ли она написана первоначально с расчетом на возможный приезд императрицы в Тамбов или для ее встречи на обратном пути — это мы не имеем возможности установить. Надо полагать, что показать «Ямщиков» Екатерине II не удалось, иначе это событие нашло бы отражение в официальных записях. Опера не попала ни на придворную, ни на общедоступные сцены столичных театров. Известность ее не вышла за пределы круга просвещенных деятелей и ценителей искусства, группировавшихся около Державина и Львова. Этим объясняется неясность и путанность сведений о «Ямщиках на подставе» у авторов XIX и начала XX века.

Оставшаяся почти неизвестной в свое время и не оцененная по достоинству современниками, опера Львова и Фомина была возвращена к жизни (или, вернее, впервые обрела настоящую жизнь) только через полтора столетия после своего создания. А. С. Рабинович был первым из исследователей, проявившим должное внимание к «Ямщикам на подставе» как к одному из наиболее интересных и своеобразных произведений русской музыки XVIII века. «„Ямщики на подставе“, — писал он, — прямой вызов всем пасторальным тенденциям в трактовке народной песни. Партитура „Ямщиков“ рекордно оригинальное явление. Ни на Западе, ни в России не найти к ней никакого прообраза. Русская песня запечатлена Фоминым отлично, во весь рост»³¹. Еще до выхода в свет цитированного труда два отрывка из «Ямщиков» были опубликованы в первом томе хрестоматии «История русской музыки в нотных образцах» (М.—Л., 1940) под редакцией

³⁰ Поэты XVIII века, т. 2, с. 512. Название этого небольшого города вошло в русскую литературу благодаря «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева, одна из глав которого называется «Крестцы».

³¹ Рабинович А. С. Русская опера до Глинки, с. 94. Явно недооценена была эта опера Финдейзенем, который не уделил ей почти никакого внимания в своих «Очерках», ограничившись указанием на имеющуюся рукописную партитуру.

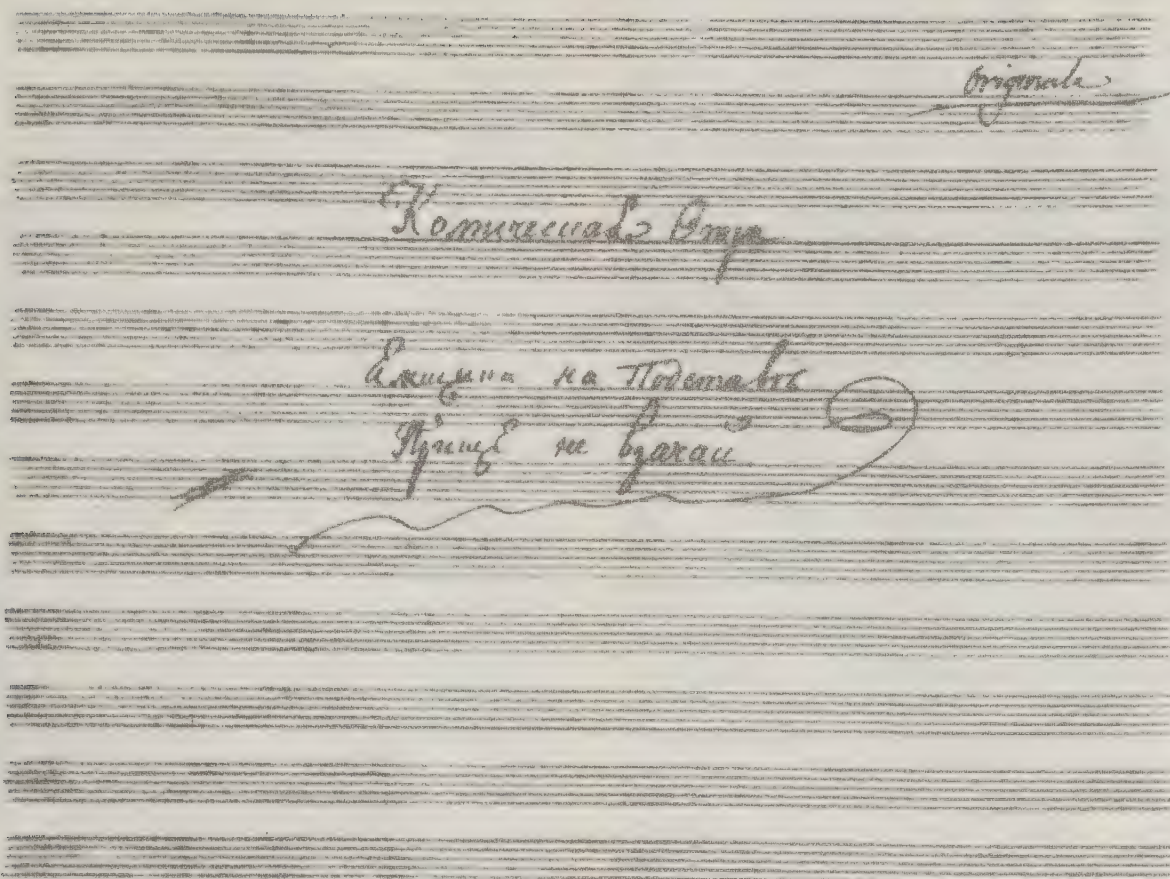
С. Л. Гинзбурга. В 1947 году в Москве состоялось концертное исполнение этой оперы в редакции Б. В. Доброхотова, организованное Государственным Центральным музеем музыкальной культуры имени М. И. Глинки. В настоящее время выдающееся историческое значение ее общепризнано, и ей отводится достойное место во всех работах по русской музыке XVIII века.

Если в наиболее популярных русских операх XVIII века литературный текст был по меньшей мере равноправным с музыкой, а нередко и перевешивал ее по значению (например, знаменитый в свое время «Сбитенщик», где довольно бесцветная и эклектичная музыка А. Буландта не может идти в сравнение с живой, остроумной пьесой Я. Б. Княжнина), то «Ямщики на подставе» представляют для нас интерес прежде всего благодаря свежему, оригинальному подходу их авторов к народной песне.

Либретто Львова не обладает самостоятельной литературной ценностью. Прimitивная фабула служит только поводом для развертывания красочной сюиты разнообразных по характеру песенных эпизодов, не всегда, может быть, достаточно мотивированных с драматургической точки зрения. Как верно замечает А. С. Рабинович, «не песни для пьесы, а пьеса для песен». Жанр своей пьесы точно определил сам автор, назвав ее «игрище невзначай».

Широко бытовавшие в XVIII веке народные игрища, в которых элементы театрального представления соединялись с обрядом, шуточной импровизацией, пением и пляской, были одним из источников формирования демократической национальной драматургии³². Особенно велико было их значение для молодой русской оперы, в которой большое место занимают сцены чисто игрового или обрядового характера. Одним из самых ярких образцов является сцена помолвки из оперы Матинского и Пашкевича «Как поживешь, так и прослынешь» (или «Санктпетербургский гостинный

³² «Литературная русская комедия, — пишет П. Н. Берков, — могла стать и стала серьезным явлением, вышедшим за пределы классово-дворянских интересов только в результате обращения передовых писателей начала 1760-х годов к народному театру, к презиравшимся дворянскими драматургами народным „игрищам“... Первое и существеннейшее воздействие народного театра, „игрищ“ на литературную комедию XVIII века заключалось в том, что в лучших произведениях этого жанра, в передовых комедиях реалистическая струя преобладает над условной „классической“». (Русская комедия и комическая опера XVIII века. Ред. текста и вступ. статья П. Н. Беркова. М.—Л., 1950, с. 64—65).



Автограф титульного листа оперы «Ямщики на подставе»

двор»), где впервые в истории русского театра был широко и развернуто представлен свадебный обряд. Есть произведения, в которых показ народных обычаев, игр и песен становился главной задачей и отдельные жанровые эпизоды скреплялись весьма шаткой драматургической фабулой, например, «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица» с не сохранившейся музыкой Фомина или «Старинные святки» Блимы. К этому типу следует отнести и оперу «Федул с детьми» на текст Екатерины II с музыкой Пашкевича и Мартини-Солера. Длительный сценический успех этого литературно бессодержательного, вульгарного фарса объясняется, по-видимому, не только угодническим пиететом перед именем августейшей сочинительницы, но и обилием знакомых песенных мелодий, привлекавших широкую публику.

Названные произведения относятся уже к позднему периоду развития русской комической оперы, когда пора ее расцвета ми-

новала и в ней явственно проступают кризисные черты. В «Ямщиках на подставе» еще сохраняются элементы социального критицизма, хотя и значительно смягченного по сравнению с лучшими образцами жанра. Главное же, что отличает «Ямщиков» от чисто развлекательных песенных опер-дивертиментов, это содержательный отбор песен и чуткое проникновение композитора в их самобытный музыкальный строй.

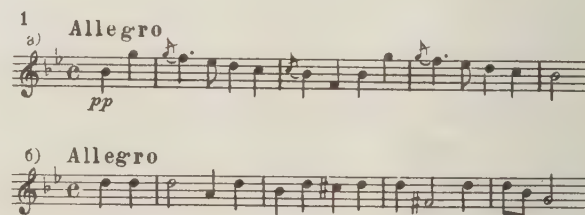
В опере сопоставлены песни различного жанра и выразительного склада, причем в их чередовании можно заметить определенную последовательность: после двух хоро-вых протяжных песен «Не у батюшки соловей поет» и «Высоко сокол летает» дана сольная лирическая «Ретиво сердце молодецкое» (на мелодию народной «Дорогая ты моя матушка»); затем следует группа сольных или диалогических песенных эпизодов преимущественно плясового склада, и заканчивается опера стремительной, уда-

лой песней-пляской «Вы раздайтесь, расступитесь». Возникающая таким образом линия непрерывного динамического нарастания до известной степени компенсирует отсутствие напряженно развивающейся драматургической фабулы. Среди исползованных в опере песенных мелодий есть образцы высокого художественного достоинства, не известные по другим источникам. Особенно следует выделить в этом отношении сообщенную Митрофановым песню «Высоко сокол летает». Во вступительной статье к своему «Собранию народных русских песен», куда она была включена позднее, Львов отмечает ее как лучшую и самую древнюю по происхождению из имеющихся в этом сборнике протяжных песен. Ни в одном другом песенном собрании XVIII века мы ее не встречаем³³.

Методы использования народных песен в «Ямщиках на подставе» различны. Иногда песенная мелодия сохраняется полностью, подвергаясь хоровой многоголосной обработке или сопровождаясь инструментальным аккомпанементом, подчеркивающим ее характеристические особенности. В других случаях композитор берет лишь отдельные фольклорные попевки, свободно развивая и комбинируя их, или же самостоятельно создает мелодию в народном духе. Наиболее примечательны многоголосные хоровые номера оперы, в которых Фомин стремился передать своеобразные черты народной русской полифонии. Это не могло ему удастся в полной мере. А. С. Рабинович отчасти прав, утверждая, что хоровая подголосочная фактура отразилась в «Ямщиках» «более на оркестровом письме, чем на хоровом». «Фомин, — по словам исследователя, — в оркестровой фактуре „Ямщиков“ отбросил всякий педантизм: он сделал ее свободной, импровизационно-небрежной, изобилующей гетерофонными штрихами и тем самым часто приближающейся к специфическому складу русского хорового пения»³⁴. Но и в хоровом изложении Фомина встречаются интересные, необычные приемы, свидетельствующие о

том, что композитор внимательно прислушивался к своеобразной манере исполнения русских народных хоров. В оперном творчестве русских композиторов XVIII века мы не найдем образцов, равных хоровым номерам «Ямщиков на подставе» по масштабам развития и тщательности полифонической разработки или хотя бы отдаленно приближающихся к ним в этом отношении. Даже такой мастер, как Пашкевич, в хорах из оперы «Как поживешь, так и прослывешь» или из музыки к «Начальному управлению Олега» не выходит за пределы трехголосия, близкого кантовой манере, и элементарной куплетной формы.

Оригинальность творческого мышления Фомина проявляется уже в увертюре, которая непосредственно переходит в начальный хор «Не у батюшки соловей поет». В отличие от большинства оперных увертюр того времени, она служит не просто для того, чтобы сосредоточить внимание слушателей и зрителей, «настроить» их эмоционально, а органически связана с самим действием. Некоторые исследователи приписывали ей элементы программности, находя в ее музыке образы быстрой езды и стремительно проносящихся дорожных пейзажей³⁵. В основе увертюры лежит тема народной песни «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь». Характерный «занос» голоса на большую сексту вверх, которым начинается эта песня, создает ощущение широты, простора. По сравнению с известными ее записями³⁶, мелодия несколько изменена, она приобрела более плавные и строгие очертания. Фоминым использовано, собственно, только первое построение песни, повторенное дважды. Второе построение с отклонением в параллельный минор имеет лишь отдаленное сходство с оригиналом:



³³ Ряд песен, близких рассматриваемой по своему поэтическому строю, а отчасти и по мелодике см. в работе: Руднева А. В. Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает». — В кн.: Музыкальная фольклористика, вып. 1. М., 1973. Однако все эти параллели заимствованы из записей конца XIX и XX века.

³⁴ Рабинович А. С. Русская опера до Глинки, с. 91. Об оркестре «Ямщиков на подставе» см. специальную статью И. М. Ветлицыной (с. 205 настоящего издания).

³⁵ См. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки, с. 92; Раабен Л. Н. Инструментальная музыка. — В кн.: Очерки по истории русской музыки (1790—1825). Л., 1956, с. 324.

³⁶ Львов — Прач. Собрание народных русских песен..., № 61; Герстенберг И. А. и Дитмар Ф. А. Русские песни XVIII века. Общ. ред. и вступ. статья Б. Вольмана. М., 1958, № 41 (231).

Это построение буквально повторяется и в побочной партии (только с соответствующим тональным сдвигом в строй доминанты), что придает ему как бы характер рефрена. Первая же половина побочной партии основана на свободном использовании типичных народных попевок плясового характера³⁷, хотя прямого ее прообраза мы не находим в песенных сборниках того времени:



Формально увертюра к «Ямщикам» содержит в себе все элементы сонатного аллегро: экспозицию с двумя темами в тональном отношении тоники и доминанты, обширный средний раздел разработочного характера, репризу и коду. Но при соблюдении внешней схемы принципы сонатной формы здесь существенно переосмыслены.

Развитие строится на многократном повторении коротких мелодических отрезков, различных по мелодическому рисунку, но могущих быть сведенными к одной метроритмической основе. Это очень напоминает те приемы свободного вариантного преобразования темы, которыми пользуются русские народные музыканты-инструменталисты.

Слова и мелодия первого хора, «Не у батюшки соловей поет», видимо, не были заимствованы из фольклорного источника и принадлежат авторам оперы — Львову и Фомину. Во всяком случае, ни в сборниках XVIII века, ни в позднейших публикациях нам не удалось найти песни, которую можно было бы считать непосредственным прообразом этого хора. Композитор сумел хорошо передать широту и распевность протяжных русских песен. Интересна многоголосная фактура хора Фомина. Мелодия не проводится в одном голосе полностью, от начала до конца, а постоянно

перехватывается различными голосами, поочередно выдвигающимися на первый план.

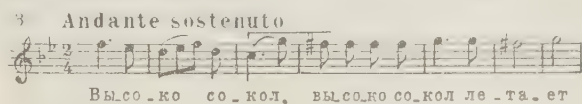
В результате образуется свободная полифоническая ткань, напоминающая импровизационно-подголосочную манеру русского хорового народного пения.

Хор «Высоко сокол летает» (№ 2) является одной из жемчужин русского хорового искусства XVIII века. Недаром почти все писавшие об опере Львова и Фомина прежде всего останавливались именно на этом хоре.

Во вступительной статье к своему песенному собранию Львов отмечает использованную здесь песню как образец хоровых народных песен, которые «начинаются выходкою одного голоса, а возвышаются потом общим хором»³⁸.

Эта же форма сохранена и в опере. Каждая строфа здесь начинается запевом, исполняемым двумя голосами, после чего вступает хор. Как и в предыдущем номере, тщательно разработанная полифоническая фактура основывается на свободно варьированном проведении одних и тех же попевок в различных голосах. Благодаря этому приему мелодия удлиняется, приобретает особую широту дыхания.

В сборнике Львова — Прача эта песня, по всей видимости, была записана не с голоса, а заимствована из оперы, причем голоса хора механически сведены в одноголосную мелодическую линию³⁹. Этим объясняются искусственные ритмические остановки, нелогичные ходы мелодии во второй половине напева. Так, в следующем отрезке возникает скрытый интервал увеличенной кварты, не свойственной русской народной песне:



В хоровом изложении Фомина переход из си-бемоль мажора в параллельный минор и появление повышенной VII ступени в одном из средних голосов не нарушает диатонический строй напева:

³⁸ Львов — Прач. Собрание народных русских песен..., с. 39.

³⁹ К такому выводу приходит и А. В. Руднева в результате анализа песни (Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает». — В кн.: Музыкальная фольклористика, вып. 1, с. 28—30).

³⁷ Ср., например, песню «А во саду, саду»: Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами. М., 1953; № 15; Львов — Прач. Собрание народных русских песен..., № 53; Герстенберг И. А. и Дитмар Ф. А. Русские песни XVIII века, № 48 (138).

4 Sostenuto

S. [f] *Вы - со - ко со - кол,*

A. [f] *- та - ет, вы - со - ко со -*

Coro

T. [f] *вы - со - ко, вы - со - ко со -*

B. [f] *- кол, вы - со - ко, вы - со - ко со -*

S. *со - кол*

A. *- кол ле - та -*

T. *- кол, вы - со - ко со - кол*

B. *- кол ле - та - ет*

Композитор находит удачные гармонические средства для того, чтобы подчеркнуть и оттенить ладовую переменность песенной мелодии.

В основу песни Тимофея «Ретиво сердце молодецкое» (№ 3) положена мелодия лирической протяжной песни «Дорогая ты моя матушка». Львов относит ее к числу песен позднего происхождения, «при помощи уже искусства в наши времена сочиненных». В ее напеве черты старой протяжной песни соединяются с интонациями, характерными для городской sentimentalной песни-романса. Таков, например, оборот, широко распространенный и в «русской песне» конца XVIII века, и у авторов бытового романса глинкавской поры:

5 Adagio

мо - я

Песня «Дорогая ты моя матушка» впервые встречается в записи в первом выпуске «Собрания» Трутовского (1776), но в варианте, значительно отличающемся от того, который представлен в «Ямщиках на подставе» и в сборнике Львова — Прача. Вариант Трутовского следует признать стилистически более чистым и близким к строю народной мелодики. У Львова —

Прача сохранены не только мелодический вариант песни из «Ямщиков», но и тональность соль минор и некоторые элементы инструментальной фактуры. Все это заставляет думать, что и в данном случае опера послужила непосредственным источником для составителей сборника. Песня была распространена и в XIX веке ⁴⁰.

№ 4 — «Между нами, ямщиками» — написан в виде диалога, в котором участники его, Тимофей и Янька, обмениваются репликами, построенными на одинаковой попевке плясового характера. Но у одного она звучит в мажоре, у другого — в миноре. Таким образом, партии обоих персонажей музыкально дифференцируются. Используемая здесь попевка встречается во многих песнях, известных в XVIII веке. В частности, мажорная ее форма представлена в песне «Ах, во саду, саду» (Прач, № 53, также Трутовский, № 15, Герстенберг и Дитмар, № 138), минорная — в широко популярной песне «Во саду ли, в огороде» (Прач, № 83) ⁴¹:

6 a) Allegro

Ах во са-ду, са-ду, люблю са-до-ву-ю

б) Allegro

Во са-ду ли, во-го-ро-де де-ви-ца гу-ля-ла

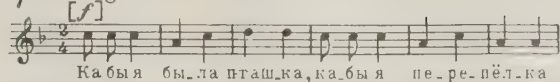
Этот номер интересен соединением песенной попевки с речевой интонацией. Подобный прием встречается и в некоторых других русских операх XVIII века. Мы его находим частично уже в «Мельнике — колдуне, обманщике и свате», более широкое применение он получает в опере «Как поживешь, так и прослывешь» Матинского и Пашкевича.

Чрезвычайно своеобразен в мелодическом отношении № 5 — песня «Как бы я была пташка», которую поет Вахруш, а затем подхватывают Курьер и Янька. Этот номер построен на короткой трихордовой попевке, типичной для многих календарно-обрядовых песен:

⁴⁰ См. ее вариант в сб.: Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным. Под ред. В. Беляева. М., 1959.

⁴¹ Ср. также песни из сб.: Львов — Прач. Собрание народных русских песен..., № 65 («Мне моркотно, молоденьке»), № 66 («Натальюшки — Марьюшки»), № 74 («Не свивайся, трава, с повелицей»), № 79 («Ай, по улице молодец идет»).

7 Allegretto



Можно подобрать большое количество аналогий этому обороту в записях позднейшего времени.

Однако в сборниках XVIII века подобный тип песен не встречается. Остается предположить, что мы имеем здесь дело с уникальной записью песни, оставшейся неизвестной в городском быту, или же эта мелодия была сочинена Фоминым на основе песен, слышанных им от деревенских исполнителей.

Следующие два номера не содержат особенно примечательных черт. № 6 — насмешливая, издевательская песенка «Купить ли те, Филюшка, некрутскую шапочку», которую поют Тимофей и Янька, обращаясь к разоблаченному бобылю Фильке. В основе № 7 популярная песня «Молодка, солдатка полковая», имевшаяся во всех сборниках XVIII века. Она сохраняла свою популярность и в первой половине XIX века, различные ее варианты мы встречаем в сборниках Д. Н. Кашина⁴², И. А. Рупина⁴³ и других. В «Ямщиках на подставе» дан особый ее вариант, не совпадающий ни с одним из известных по печатным изданиям⁴⁴.

Выбор ее в данном случае был продиктован сценической ситуацией: молодой же не ямщика Тимофея, которого обманым путем пытаются отдать в рекруты, грозит участь одинокой солдатки. Но исполняемая после того, как опасность миновала, песня приобретает веселый и даже несколько шуточный характер.

Один из самых интересных эпизодов оперы — № 8, терцет с хором «Во поле береза бушевала». Здесь использована песня, впервые опубликованная в собрании Львова — Прача, а затем издававшаяся

⁴² Русские народные песни..., № 10 (60). Кашину принадлежит также концертная обработка этой песни для колоратурного сопрано с хором, с блестящей, виртуозно написанной сольной партией (см.: Келдыш Ю. История русской музыки. М. — Л., 1948, с. 278—280).

⁴³ Рупин И. Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора. М., 1955, № 2.

⁴⁴ Ср.: Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен..., № 64; Львов — Прач. Собрание народных русских песен..., № 12; Герстенберг И. А. и Дитмар Ф. А. Русские песни XVIII века, № 30 (60).

многokrратно в различных сборниках. Если напев ее остается при этом более или менее устойчивым, то текст подвергался довольно значительным изменениям. В «Ямщиках на подставе» он отличается и от того, который приведен в сборнике Львова — Прача. По-видимому, слова этого номера были сочинены Львовым самостоятельно с использованием отдельных поэтических образов и оборотов народной песни. Характерно изменение начальной строки — «Во поле береза бушевала» вместо общепринятого «стояла»⁴⁵. Замена одного слова придает песне иную эмоциональную окраску, вносит в нее черты лихости и удалства. Эти стороны подчеркнуты и в музыкальной обработке Фомина. Воспроизведение звучности струнных народных инструментов посредством пиццикато смычковых не было оригинальной находкой композитора. Этот прием применялся в некоторых русских операх уже ранее (например, «Перерождение», «Сбитенщик»), но здесь он приобретает особое выразительное значение.

Стремительный темп, бойкие «перехваты» мелодии разными исполнителями (Фадеевна, Тимофей, Янька) создают впечатление безудержного веселья и разгула. Это настроение достигает кульминации в последнем куплете, где к солистам присоединяется хор, а Янька пляшет, «пусться впрыскаду, свистя и шелкая», как указано в либретто.

После небольшого оркестрового марша, имеющего «проходное» значение, идет заключительный хор «Вы раздайтесь, расступитесь» на мелодию плясовой народной песни, начинающейся теми же словами. Вариант напева близок к помещенному в сборнике Львова — Прача (№ 88)⁴⁶, в тексте же использованы только две первые строки фольклорного оригинала. В музы-

⁴⁵ Ряд совпадений с текстом Львова мы находим в популярной в начале XIX века песне Н. М. Ибрагимова (см.: Песни русских поэтов. Библиотека поэта. Малая серия. Изд. 2-е. Л., 1950, с. 97).

У Львова:

Во поле береза бушевала

В тереме девица тосковала.

У Ибрагимова:

Во поле березонька стояла,

В чистом кудрява бушевала,

В тереме девица горевала.

⁴⁶ У Трутовского представлен другой вариант этой песни (№ 8), довольно существенно отличающийся от рассматриваемого.

кальной обработке Фомина центр тяжести переносится на оркестровое развитие. В то время как партия хора, основывающаяся на аккордовой фактуре, остается статичной, в оркестре непрерывно возникают новые варианты изложения. Композитор использует здесь приемы инструментального варьирования народной темы, найденные им в хореографических сценах оперы-балета «Новгородский богатырь Боеславич»⁴⁷.

⁴⁷ См. об этих сценах: Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века, с. 328—335.

В целом создается живая и красочная песенная сюита с яркими контрастами и динамизмом сопоставлений. Русская народная песня представлена здесь широко и разносторонне, в различных своих видах и разнородном колоритном освещении. В смысле глубины и тонкости проникновения в своеобразный строй народной песенности Фомин намного опередил свое время, предвосхитив многое из того, что было полностью осознано только в классическую пору русской музыки.

Ю. Келдыш

Композиторская техника Е. И. Фомина сложилась на основе стилистических принципов раннего классицизма, усвоенных русскими композиторами во второй половине XVIII века. Один из главных технологических признаков этого стиля — гомофонно-гармонический склад, выявляемый часто в фигурационных формах движения. Гармоническим остовом служило трехголосие. Четырехголосное строение аккордов возникало главным образом в кадансовых построениях для большей полноты звучания. Эта закономерность сказалась на трактовке смычковых инструментов, несущих основную смысловую нагрузку в оркестровой фактуре. Струнная группа фактически выступала в виде трехголосия из-за несамостоятельности альтов, излагавшихся большей частью „col Bassi“.

В отношении комплектования состава оркестра, трактовки оркестровых групп Фомин, как и другие его русские современники, следовал правилам, установившимся в итальянском оперном творчестве XVIII века. Однако в «Ямщиках на подставе» они вступали в противоречие с сюжетной и жанровой основой произведения. Стремясь воплотить в оркестровой ткани особенности русского народного хорового многоголосия, композитор шел по пути преодоления и преобразования этих правил.

Специфика гармонико-подголосочного строения русской народной песни не укладывалась в рамки классицистских норм упорядоченного соединения созвучий. Русская подголосочная полифония породила определенный тип вертикали: неравномерная плотность, октавные параллелизмы, «запрещенные» удвоения, «пустые» созвучия, большое количество перечений, разрешение секунд в унисон. Все эти особенности, с точки зрения правил генерал-баса, считались недопустимыми.

Отступая от традиционной структуры гармонической вертикали, автор «Ямщиков на подставе» видоизменяет классицистский тип оркестровой фактуры. Оркестровое сопровождение часто приобретает самостоятельное значение. В хоровых номерах оперы, основанных на обработке протяжной

народной песни или собственной мелодии композитора того же жанра, оркестр свободно дублирует хоровые голоса, воспроизводя некоторые черты подголосочной полифонии. Это приводит к переосмыслению функций оркестровых групп, их взаимоотношения, голосоведения инструментальных партий.

Композитор нередко пренебрегает общепринятой высотной иерархией первых и вторых скрипок. Их партии свободно переплетаются, основываясь на непринужденном вариантном развитии основной темы¹. Автор зачастую стремится также отойти от характерной для итальянского оперного классицизма трактовки струнной группы как трехголосной. В ряде случаев он отказывается от традиционной техники Viola „col Bassi“, то есть ведение партии альта в октаву с басовым голосом². Сама партия Bassi приобретает иной облик. По сравнению с четко очерченным движением нижнего голоса в музыке гомофонно-гармонического склада, линия баса отличается большей плавностью и часто дублирует нижний хоровой голос. Преобладание ровного поступательного движения сглаживает функциональную четкость гармонической основы.

Полифонизация оркестровой фактуры

¹ Можно напомнить в этой связи известное замечание М. И. Глинки, что «нет никакой надобности следовать общепринятой рутине, чтобы первые скрипки были выше вторых, вторые выше альтов, альты выше виолончелей. Напротив, чем больше будут сплетаться и расплетаться эти змеиные инструменты, тем ближе будут к своему натуральному характеру, тем лучше выполнят свою роль в оркестре» (Глинка М. И. Заметки об инструментовке. — М. И. Глинка. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1974, с. 181).

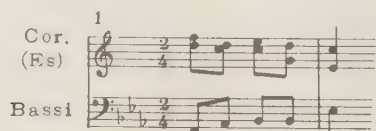
² Б. В. Доброхотов в своей редакции «Ямщиков на подставе» (рукопись хранится в библиотеке Московской государственной филармонии) стремился подчеркнуть и усилить эту тенденцию к большей самостоятельности партии альта и часто передает ему нижний голос от двойных нот вторых скрипок. Полнота и ровность гармонического сопровождения при подобной «коррекции» выигрывают. Однако с точки зрения оркестрового стиля русской музыки последней трети XVIII века здесь имеются явные нарушения. Фомину как бы приписываются более современные методы изложения.

сказывается и в трактовке деревянной духовой группы. В раннеклассицистском оркестре она выполняла преимущественно роль гармонической вертикали или различных мелодических дублировок. В партитуре Фомина партии деревянных духовых инструментов, не ограничиваясь традиционной гармонической функцией, часто приобретают характер мелодически самостоятельных подголосков, независимых от движения струнных. Это приводит к образованию в парах однородных духовых инструментов полифонического (подголосочного) двухголосия.

Одним из наиболее ярких образцов этого раскрепощения деревянных духовых инструментов может служить чрезвычайно оригинальное оркестровое сопровождение песни Тимофея (№ 3). Автограф этого номера свидетельствует о поисках наиболее выразительного, образного дуэта вокальной партии и инструментального голоса. Не случайно, очевидно, Фомин отказался от использования в данной драматургической ситуации мягкого, но в значительной степени нейтрального тембра альты и отдал предпочтение фаготу. Звуковые краски фагота, способного вызывать известные ассоциации с тембром народных русских инструментов, вероятно, более точно отвечали художественному замыслу. Благодаря распевной мелодической линии фагота он превращается из сопровождающего инструмента в солирующий.

В этом номере оперы особенно велика роль деревянных духовых вообще. В партитуре они образуют подобие самостоятельного ансамбля, напоминающего распространенный в поместно-усадебном быту XVIII века тип инструментальных ансамблей. Композитор подчеркивает выразительную сторону звучания деревянных духовых инструментов, которые оттеняют печальные мысли и чувства героя.

Натуральный звукоряд определял пределы использования медных духовых инструментов. С этим непосредственно связана функция этих инструментов в партитурах того времени. Способы изложения партий натуральных валторн сводились преимущественно к протянутым гармонически определенным педалям, а также к подчеркиванию и укреплению кадансовых оборотов:

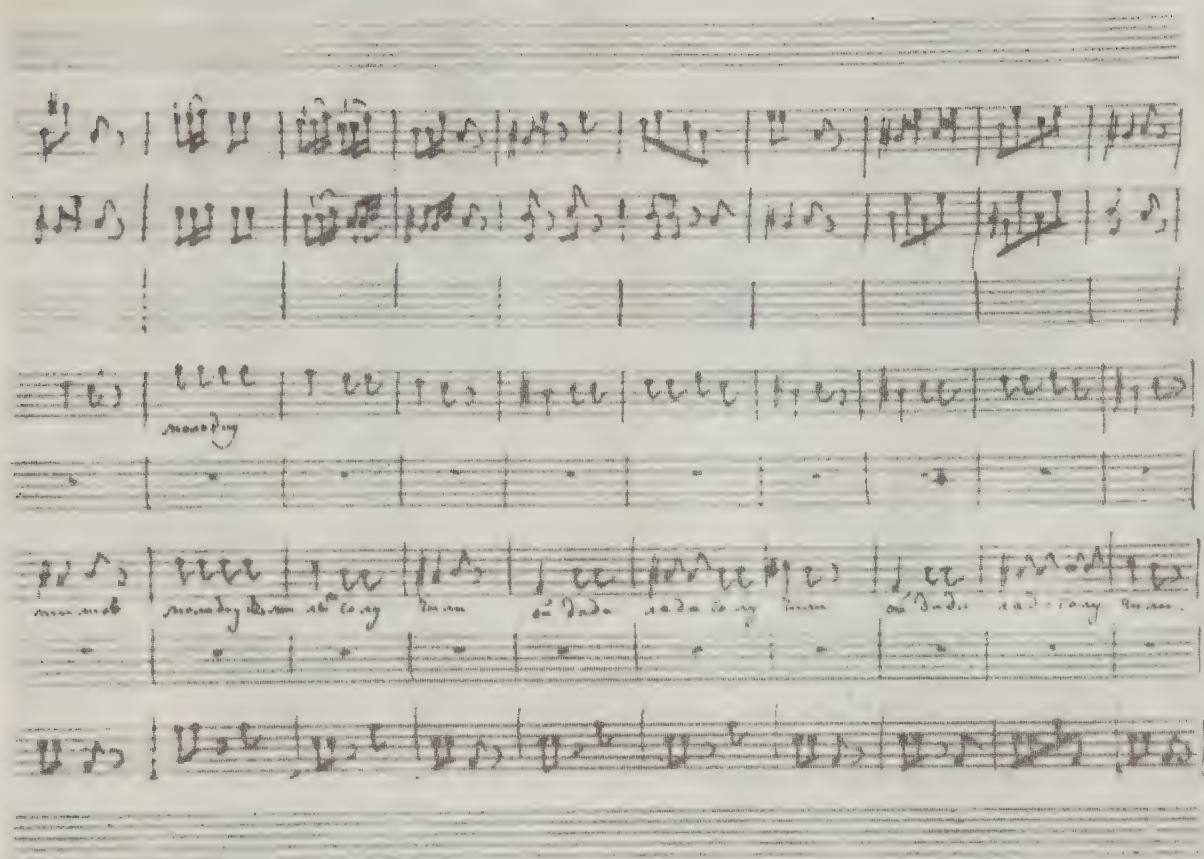


Однако в партитуре «Ямщиков» натуральные гармонические последования валторн приобретают иное значение. Традиционные «золотые ходы», как правило, в своем полном виде появляются только в начале номера, в последующем же развитии музыкального материала композитор ограничивает гармоническую поддержку ткани каким-либо одним элементом возможной двухголосной вертикали. Но и эта гармоническая поддержка стилистически имеет мало общего с классицистскими кадансовыми ходами и традиционной pedalю, придававшей особую стройность оркестровой вертикали. В партитуре «Ямщиков» традиционная валторновая педаль превращается зачастую в эпизодические вступления, звучание которых напоминает своеобразную манеру «точечной» трактовки, свойственной роговым оркестрам³.

Принципы подголосочной полифонии, получившие отражение в оркестровой фактуре оперы, повлияли на характер соотношения различных оркестровых групп. В частности, широко используется прием вариантов «подхватов» основной мелодии. Этот прием заимствован из народной хоровой практики, где он служит для усиления общей звуковой массы. Роль подголосочных «подхватов» композитор поручает деревянным духовым и валторнам. Фомин делает их носителями своеобразной многоголосной горизонтали благодаря периодическому добавлению или эпизодическому исключению духовых инструментов. Подобный прием очень сходен с манерой, распространенной в народном хоровом исполнении — систематическим прибавлением к основной мелодии ранее не звучавших подголосков. «Неправильная», с точки зрения классицистских канонов, манера становится оправданной в новых фактурных условиях.

Обращаясь к обработке мелодий скорых песен, Фомин избирает иные оркестровые средства. Склад плясовых народных песен более близок общим нормам гомофонного изложения, отмеченного четкостью метрической пульсации. В классической гармонии конца XVIII века эта периодичность подчеркивалась отношением основных функций лада. Традиционные соотношения гармонических функций требовали более нормативной для того времени оркестровой функциональности. Но и здесь

³ О роговых оркестрах подробнее см. в кн.: Вертков К. Русская роговая музыка. М.—Л., 1948.



Страница автографа Трио с хором (№ 8)

проявились типично русские черты творческого мышления Фомина.

Прежде всего необходимо отметить авторские обработки плясовых напевов в форме вариаций на мелодию остинато, пришедшей из русской народной музыки. Особенно широко и «просторно» композитор развивает партии скрипок, словно имитируя народные скрипичные наигрыши. В терцете с хором «Во поле береза бушевала» (№ 8) автор посредством пиццикато струнных имитирует звучание балалайки. В автографе перед началом терцета на отдельной нотной строчке записан пятитактный отрывок, перед которым сделана надпись: «allegro строй балалайки». Однако Фомин отказался от введения в оркестр балалайки или заменяющей ее мандолины, что предполагалось, судя по одной из ремарок в либретто оперы⁴.

⁴ Натуральное звучание мандолины в том же году использовано Моцартом в опере «Дон-Жуан» (1787). В России подобный способ инструментовки отдельных оперных эпизодов стал общепринятым со времен Д. Сарти и других итальянских композиторов.

Почерк русского композитора ясно ощущим и в увертюре, где использована народная песня «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь» в качестве основной темы. Оригинальные методы воплощения в ней плясового начала. Общая ритмическая энергия музыкальной ткани и формулы направляющего движения⁵ отражают ритмику русского народного перепляса. Эти два взаимодополняющих компонента аналогичны искусству народного орнамента, где различные линии и фигуры объединены четким ритмическим чередованием. Тематически не связанная с остальным музыкальным материалом оперы, увертюра своим характером непрерывного движения словно настраивает на определен-

ров. В отличие от них, Фомин продолжает на русской почве традицию, основателем которой был А. Буландт в опере «Сбитенщик» (1784). Композитор имитирует звучание балалайки средствами оркестра.

⁵ Термин «направляющее движение» принадлежит Г. П. Таранову (Таранов Г. Курс чтения партитур. М.—Л., 1939).

ный тонус действия, передает «чувство простора... настроения вольнолюбивой романтики, навеянные бесконечными русскими равнинами, синющими у горизонта лесами, уходящими вдаль дорогами...»⁶.

Используя традиционный для своего времени оркестровый арсенал и внешне оформляя партитуру по западноевропейским образцам, композитор свободно трактует классицистские нормы соотношения инструментальных составов в различных номерах оперы. Общепринятая тенденция к перемене состава от эпизода к эпизоду⁷ в «Ямщиках» значительно ослаблена. Оркестр трактуется Фоминым как единое целое в соответствии с жанровой направленностью всей оперы.

В произведении Фомина проявились черты, в большей или меньшей степени характерные для лучших образцов русской музыки XVIII века. В поисках самобытного национального пути русские композиторы выходили за рамки стилевых норм западного классицизма. И если им не удавалось достигнуть классической цельности и законченности своего стиля, то отдельные их находки подготавливали многое из того, что определило яркое национальное своеобразие русской музыкальной школы в зрелый период ее развития. В этом отношении показательна и оркестровка «Ямщиков». В партитуре этой оперы мы находим уже некоторые из тех инструментальных приемов, о которых впоследствии напишет М. И. Глинка в «Заметках об инструментровке», обобщая свой опыт оркестрового письма. Фомин был одним из первооткрывателей новых путей в русской музыке. Как и ряд его талантливых современников, он находил в обращении к родному фольклору неиспользованные возможности, получившие богатейшее развитие в творчестве великих русских композиторов последующего периода.

*

Партитура «Ямщиков на подставе» написана на бумаге альбомного формата, каждый лист которой содержит по десять нотных строк. Манера расположения оркестровых партий на партитурном листе,

⁶ Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948, с. 94.

⁷ Это было связано с условностью стиля, диктовавшей использование различных оркестровых составов для характеристики тех или иных действующих лиц.

если учитывать классификацию Ф. О. Геварта, должна быть названа смешанной: принцип размещения оркестровых партий по группам соединяется в ней с тесситурным принципом. Так, например, партия фоготов помещена рядом со струнными басами (на предпоследней строке снизу).

В эпизодах tutti партии литавр и медных духовых инструментов нотируются на верхних строках партитуры, что характерно для немецкой школы. При полном составе оркестра расположение инструментов имеет следующий вид:

Timpani	(Clarinetti)
Trombe	Violini
Corni	Viole
Oboi	(Fagotti)
Flauti	Bassi ⁸

Инструментальные партии, заключенные в скобки, употребляются композитором эпизодически. Фоготы располагаются рядом с Bassi.

Инструментальное ядро партитуры составляют валторны, гобои и струнные инструменты (виолончели и контрабасы нигде не разделены и именуются «Bassi»)⁹.

В двух музыкальных номерах (№ 5, 7) композитор отказывается от использования медных инструментов, что вызвано, по-видимому, стремлением к более легкой звучности. В № 7 перед верхней строкой партитуры автор словно решает для себя, какой из духовых инструментов выбрать для данного эпизода, и делает надпись: «corni overgo oboe»¹⁰, а затем еще раз пишет слово «обое», исключая тем самым из партитуры медные инструменты. В № 8 используется только струнная группа.

Одна из особенностей рукописи заключается в том, что партии валторн записываются Фоминым как на одной строке, так и на двух; подобную картину можно наблюдать и в нотации деревянных духовых. В последнем номере оперы партии натураль-

⁸ В рукописной партитуре обозначение труб во множественном числе у Фомина „Trombi“. Первые и вторые скрипки обозначены одним словом — VViolini, которое благодаря удвоенному V в начале и множественному числу в окончании становится оригинальным знаком сокращения. Название Viola в оригинале часто записано композитором через двойное I. Обозначения Oboi и Viole даны Фоминым в единственном числе.

⁹ Вокальные партии по традиции размещены между партиями альтов и басов.

¹⁰ Слово «overgo» («или же») в автографе записано через одно u.

ных труб и валторн объединены на одной строке. Точно по такому же принципу в этом эпизоде нотированы голоса всей деревянной духовой группы (гобоев, кларнетов и флейт).

Акколада представляет собой сплошную волнистую линию. По характерной традиции рукописей XVIII века, и в оркестровых, и в вокальных партиях ключи и знаки тональности при ключах выписывались лишь в начале каждого номера; на всех же последующих страницах они отсутствовали. Это обстоятельство, вероятно, и заставило Фомина время от времени «напоминать» действительную высоту звуков путем дополнительного выставления знаков альтерации при отдельных нотах.

Во всех музыкальных эпизодах с двумя и тремя бемолями при ключе композитор записывает знаки в своеобразном порядке «нисходящей» лестницы:



Хоровые и сольные вокальные партии, в соответствии с их тесситурой, нотированы у автора в сопрановом, альтовом, теноровом и басовом ключах (в данной публикации изложены в скрипичном и басовом). Вокальные партии главных действующих лиц оперы написаны для сопрано (Фадеевна), двух теноров (Тимофей, Вахруш) и трех басов (Абрам, Янька, Курьер)¹¹. О высоте сольных голосов (Фомин не дает никаких указаний) можно судить по ключам и диапазонам:

Фадеевна — e^1 — e^2
 Тимофей — d — a^1
 Вахруш — g — a^1
 Абрам — g — c^1
 Янька — G — e^1
 Курьер — B — b

Нотографической особенностью партитуры, специфичной для XVIII столетия, является место обозначения темпов: в двух номерах (№ 2, 3) оно помещено перед партией басов (по традиции, идущей еще от раннего итальянского классицизма), в

¹¹ Голоса меццо-сопрано и баритон не использовались в операх XVIII века. Записанная в басовом ключе партия Абрама предназначалась, судя по рукописной копии либретто, А. М. Крутицкому, обладавшему голосом широкого диапазона.

остальных — над верхней строчкой партитуры (по новой системе).

Рукопись партитуры изобилует знаками сокращения нотного письма. Самый распространенный из них — «*Viola col Bassi*» (с частым выставлением басового ключа). Это означает, что альты должны играть в октаву с басовой партией. К знакам сокращения нотной записи относится изредка встречающееся обозначение «*unissono*». Фомин широко пользуется также традиционными знаками повторяющихся фигур, составляя в тактах косые прочерки. Встречается и любопытный прием сокращения записи двойных нот в партиях скрипок:



Выписанная таким образом партия предполагает систематическое повторение нижнего звука в том же движении, что и верхний голос, а не один протянутый звук. При точном повторении некоторых музыкальных отрывков композитор — в ряде случаев — не выписывал их, а ограничивался традиционными знаками.

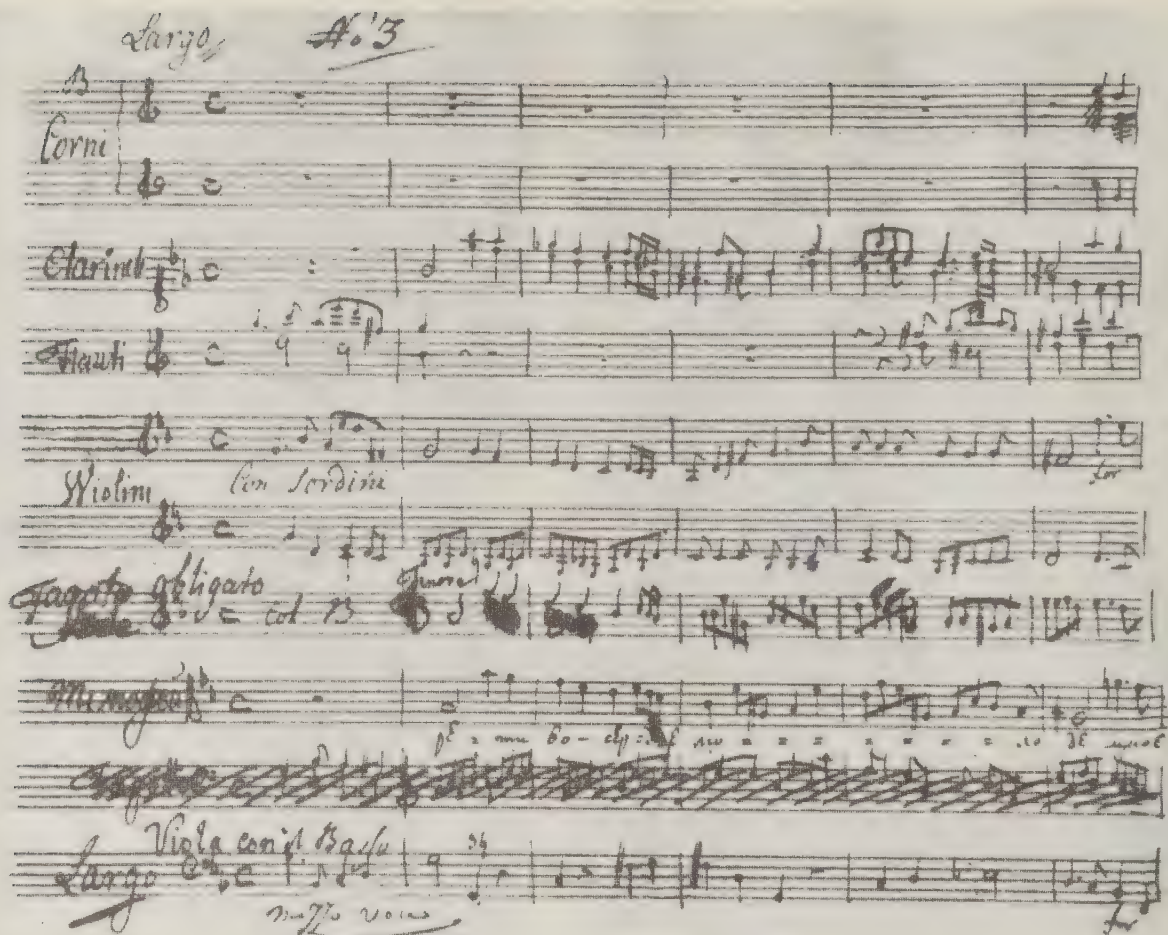
К примерам сокращений можно отнести и способ подтекстовки хоровых голосов (текст вписан только в басовую партию, что предполагало ту же подтекстовку и в остальных голосах).

В настоящем издании все указанные сокращения расшифрованы.

Внимания заслуживают и авторские обозначения динамики. Они представлены главным образом четырьмя видами: *p*, *pp*, *f*, *ff*¹². Как правило, композитор выписывает их полным словом или с помощью следующих сокращений: *pia* (*p*); *fo*, *for* (*f*); *fomo*; *fortis*, *forti mo* (*ff*). В настоящем издании знаки динамики даны в современном начертании.

Степень насыщенности партитуры динамическими оттенками различна. Чаще всего они встречаются в партиях первых скрипок и басов, реже — у других голосов оркестра, совсем отсутствуют в вокальных партиях. В этом случае оттенок, относящийся только к одному или двум оркестровым голосам, следует понимать как распространяющийся на всю вертикаль партитуры. Динамическую структуру номеров, написанных в куплетной форме, удалось установить методом сравнения куплетов.

¹² Только в одном случае в начале увертюры дано обозначение «*cres*».



Страница автографа Песни Тимофея (№ 3)

Все знаки динамики, не принадлежащие автору, заключены в квадратные скобки.

Имевшиеся в партитуре оперы мелизмы расшифрованы редактором в соответствии с принципами, принятыми в серии «Памятники русского музыкального искусства».

Безоговорочно выставлены соединительные лиги, отсутствующие в автографе и восстановленные путем сопоставления аналогичных эпизодов.

В партитуре Фомина обозначения штрихов встречаются крайне редко. При подготовке настоящей публикации все они сохранены как одна из характерных особенностей рукописи. Обращает на себя внимание неясность, имеющаяся в терцете «Во поле береза бушевала» (№ 8), где в начале номера у струнных указан способ исполнения *sempre pizzicato*, но в отдельных тактах у первых и вторых скрипок проставлены лиги и точки. В настоящем издании партитуры эти обозначения упразднены и воспроизведены в примечании (см. с. 164),

поскольку они отражают, видимо, определенное авторское намерение¹³.

Рукопись оперы — черновик, о чем говорят и характер почерка, и многочисленные авторские правки, отражающие процесс работы композитора. Они могут быть подразделены по степени значимости на две группы: к первой группе относятся исправления отдельных мелодических оборотов, знаков альтерации, пауз, лиг и т. п., ко второй — замена зачеркнутых вариантов другими, новыми. Правки второй группы, представляющие наибольший интерес, можно обнаружить в хоре «Высоко сокол летает» (№ 2), песне Тимофея (№ 3) и финальном хоре «Вы раздайтесь, расступитесь» (№ 10).

Особенное внимание привлекает к себе авторский вариант в песне Тимофея. Пер-

¹³ Трудно предположить, что композитор «забыл» при всех повторениях обозначить перемену способа исполнения (*pizzicato* на *arco*). Возможно, авторские штрихи имеют фразировочное значение.

воначально роль основного инструментального подголоска предназначалась альтам, в то время как фагот должен был вести фигурационную линию. При переработке номера выразительный мелодический подголосок отдан фаготу, партия которого переместилась с предпоследней на седьмую строку нотного листа и получила обозначение «Fagoto obligato»¹⁴. Фигурационная линия фагота полностью зачеркнута композитором и оставлена только у вторых скрипок; партию же альты дублирует бас.

В обозначении строев натуральных медных инструментов наряду с немецкой системой записи (например: Corni in C, in Es и т. д.) в двух случаях автор прибегает к староитальянской системе — в увертюре: В — fa и в дуэте (№ 4): E — la — fa. Нотация медных инструментов в натуральных строях, являющаяся характерной особенностью того времени, в настоящей публикации сохранена как важнейший исторический момент оркестровой технологии. Она раскрывает конкретные принципы, которыми руководствовался композитор в отборе созвучий, технику обращения с натуральными медными инструментами¹⁵.

При расшифровке натурального строя В уделено особое внимание его тесситуре. Исходя из традиции классицизма, требовавшей создания компактно звучащей оркестровой ткани с регистровым равновесием натуральной меди и деревянной духовой группы, строй В в партитуре «Ямщиков» необходимо расшифровать как В-alto¹⁶.

Литавры в рукописи Фомина употреблялись по традиции того времени как транспонирующие инструменты. Поэтому в двух последних номерах, написанных в ре мажоре, партия литавр нотирована до — соль¹⁷.

Наибольший интерес в партитуре представляют особенности нотации партии кларнета, употребляемого лишь в двух из

одиннадцати музыкальных номеров оперы. Первый раз он появляется в песне Тимофея (№ 3). Здесь партия кларнета записана по итальянской традиции в сопрановом ключе с двумя бемолями при нем и случайными знаками альтерации. А. Карс отмечает, что «композиторы употребляли различные ключи для удобства чтения нот как исполнителем, так и дирижером... партии при этом были написаны так, что исполнитель всегда читал их в скрипичном ключе, тогда как в партитуре имелся ключ, при котором получалось действительное звучание»¹⁸. Для нотации кларнета в строе В почти все композиторы того времени пользовались теноровым ключом. Так делали Сарти, Паизиелло, Чимароза, в русской музыке — Бортнянский. Нотация в сопрановом ключе применялась для инструмента в строе А, который, по замечанию Геварта, «употребляют для диэзных тонов»¹⁹. Использование Фоминым сопранового ключа следует, вероятно, рассматривать как одну из неточностей авторского черновика. В песне Тимофея (№ 3) кларнет нотирован в строе В. Еще раз кларнет появляется в финальном хоре (№ 10). Как уже отмечалось, его партия записана вместе с голосами гобоев и флейт на одной строке. В результате одинаковую высотную нотацию получили транспонирующий и нетранспонирующие инструменты. Подобная смешанная система нотации часто применялась композиторами-классицистами (Гретри, Керубини и другими). В настоящем издании в финальном хоре оперы редактор, учитывая основную тональность номера — ре мажор, — обозначил у кларнетов строй А²⁰.

В процессе подготовки партитуры к изданию в автографе был обнаружен ряд мелких погрешностей, характерных для черновых рукописей: отсутствие пауз, лиг, неточности в подтекстовке вокальных партий, некоторые неясности в гармонии и ритмической организации ткани. Все подобные авторские недочеты исправлены редактором и в необходимых случаях оговорены в подстрочных примечаниях к партитуре.

И. Ветлицына

¹⁴ Слово «Fagotto» в партитуре Фомина записано через одно *t*.

¹⁵ В редакции Б. В. Доброхотова все натуральные строи валторн переведены в единый строй in F.

¹⁶ Редакция Доброхотова в данном случае содержит значительную ошибку: при транспозиции строя В в строй F исходный тон строя рассматривался им в низкой тесситурной разновидности (B-basso).

¹⁷ Подобная традиция в нотации партии литавр существовала, по свидетельству Геварта, вплоть до Бетховена (см. Геварт Ф. О. Руководство к инструментровке. Перевод П. И. Чайковского. — В кн.: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 3Б. М., 1961, с. 152).

¹⁸ Карс А. История оркестровки. М., 1932, с. 93. Особенности нотации строев кларнета отмечает и Геварт (указ. соч., с. 93).

¹⁹ Геварт Ф. О. Указ. соч., с. 88.

²⁰ В редакции Доброхотова этот случай употребления композитором кларнета расшифрован в строе В.

SUMMARY

This issue of the *Monuments of Russian Music* series is the first publication in full of Yevstignei Fomin's opera *Coachmen* to libretto by Nikolai Lvov. Yevstignei Fomin (1761—1800) was one of the most talented and significant representatives of the eighteenth-century Russian composition school. The son of an artilleryman, he studied music at the St. Petersburg Academy of Arts and then at the Accademia Filarmonica in Bologna, graduating with the highest title of "academician-composer". Upon his return to Russia in 1785, Fomin was employed by the Directorate of the Imperial Theatres. He composed six operas on various subjects, distinguished for fresh musical idiom, inventiveness and wit, incidental music to V. Ozerov's tragedy *Yaropolk and Oleg*, and the *Orpheus and Eurydice* melodrama to text by Ya. Knyazhnin, in which his music reaches the height of tragic intensity.

His opera *Coachmen* is entirely different: it belongs to the genre of comic opera on subjects from daily life of ordinary people, a genre that was very popular in eighteenth-century Russia. The music of such operas stemmed from folklore sources and was often based on authentic folk-song melodies. Fomin's *Coachmen* stands out from the multitude of works of that kind thanks to the composer's serious approach to folk song and his masterly and refined treatment of traditional material. Of particular interest are the opera's big choral episodes in which Fomin succeeded in capturing the original style of traditional Russian polyphony.

The choice of the folk songs used in the opera and its main idea belong to the author of the libretto, Nikolai Lvov (1751—1803), poet, scholar, painter and architect who was one of the best educated men of his time. He was deeply interested in Russian folk songs and made a valuable contribution towards their collection and study: in collaboration with Ivan Prač, a composer-pianist, he published *A Collection of Russian*

Folk Songs with Their Tunes, Set to Music by Ivan Prač, 1790. This collection contains some songs from the *Coachmen*, in the same version as in the opera and with certain characteristics of Fomin's arrangement.

The present publication of *Coachmen* is based on the composer's MS score preserved at the Central Music Library of the Academic Kirov Opera and Ballet Theatre in Leningrad, a MS copy of N. Lvov's libretto preserved at the G. R. Derzhavin Archives of the Saltykov-Shchedrin Public Library in Leningrad, and a printed copy of the libretto brought out by a private publisher in Tambov in 1788. The musical text of the score has been edited to accord with the rules of modern notation, while the editor strove to preserve all stylistic peculiarities of the score. To facilitate work with the opera, a parallel piano arrangement has been added to the score.

The articles "The Opera *Coachmen* and Its Creators" by Yuri Keldysh and "The Score of the *Coachmen*" by Irina Vetlitsyna deal with some problems related to the opera's history and place in the Russian operatic output of the late eighteenth century. After a thorough study of materials (both published and available in manuscript) bearing on the *Coachmen* Yuri Keldysh comes to the conclusion that this opera did not find its way at the time either to the court or to the public operatic stages and was known only to the narrow circle of persons centred round Nikolai Lvov and Gavril Derzhavin. Yuri Keldysh also discusses the problem of the opera's folklore sources and Fomin's method of treating traditional material. Irina Vetlitsyna gives an analytical description of the holograph score and studies the peculiarities of Fomin's orchestral style. She notes that Fomin strove to embody in his orchestral texture the original collateral-part polyphony characteristic of Russian folk songs, which induced him to depart from the canons of classical orchestration.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Автограф титульного листа увертюры к опере «Ямщики на подставе» (ЦНБ) ¹ (с. 8).

Портрет Е. И. Фомина работы неизвестного художника XVIII в. (с. 11)

Портрет Н. А. Львова работы Д. Левицкого (ГТГ) ² (с. 12)

Автограф титульного листа оперы «Ямщики на подставе» (ЦНБ) (с. 199)

Страница автографа Трио с хором (№ 8) (ЦНБ) (с. 207)

Страница автографа Песни Тимофея (№ 3) (ЦНБ) (с. 210)

¹ Центральная нотная библиотека Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

² Государственная Третьяковская галерея (Москва).

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
Увертюра	15
1. Хор	37
2. Хор	61
3. [Песня Тимофея]	79
4. [Дуэт: Тимофей, Янька]	89
5. [Трио: Вахруш, Курьер, Янька]	114
6. [Дуэт с хором: Тимофей, Янька]	125
7. [Квартет с хором: Фадеевна, Тимофей, Абрам, Янька]	144
8. [Трио с хором: Фадеевна, Тимофей, Янька]	160
9. Марш	174
10. Хор	177
Келдыш Ю. Опера «Ямщики на подставе» и ее авторы	193
Ветлицына И. Партитура «Ямщиков на подставе»	205
Резюме (на англ. яз.)	212
Список иллюстраций	213

ИБ № 759

ЕВСТИГНЕЙ ИПАТОВИЧ ФОМИН
ЯМЩИКИ НА ПОДСТАВЕ
Опера

Редактор
О. Комарницкий

Лит. редактор
А. Некрасова

Худож. редактор
А. Максимов

Техн. редактор
В. Кичоровская

Корректор
И. Мионович

Подписано к печати 19/IX 1977 г. Форм. бум. 84×108¹/₁₆. Печ. л. 13,5.
Усл. п. л. — 22,68. Уч.-изд. л. — 22,74. Тираж 800 экз. Изд. № 9271.
Т. п. 1977 г. № 42. Заказ 1756. Цена 3 р. 80 к. Бум. № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома»
при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва 109088,
Южнопортовая ул., 24

Ф $\frac{90503-482}{026(01)-77}$ 42—77

В СЕРИИ

„ПАМЯТНИКИ РУССКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА“

ВЫШЛИ В СВЕТ:

В ы п. 1

РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА XVIII ВЕКА

Составление, публикация, исследование
и комментарии О. Левашевой. М., 1972

Part 1

EIGHTEENTH CENTURY RUSSIAN LYRICAL SONGS

Compiled, prepared for publication, investigated
and annotated by Olga Levasheva. M., 1972

В ы п. 2

МУЗЫКА НА ПОЛТАВСКУЮ ПОБЕДУ

Составление, публикация, исследование
и комментарии Вл. Протопопова. М., 1973

Part 2

MUSIC FOR THE POLTAVA VICTORY

Compilation, research, comments
and publication by Vladimir Protopopov. M., 1973

В ы п. 3

ФЕДОР КРЕСТЬЯНИН. СТИХИРЫ

Публикация, расшифровка и исследование
М. В. Бражникова. М., 1974

Part 3

FYODOR KRESTYANIN. CONTICLES

Investigated, deciphered and published
by Maxim Brazhnikov. M., 1974

В ы п. 4

В. А. ПАШКЕВИЧ. „СКУПОЙ“

Опера. Партитура.

Публикация, переложение для фортепиано
и исследование Е. Левашева. М., 1973

Part 4

V. A. PASHKEVICH. "THE MISER"

Opera. Score.

Publication, piano arrangement
and research by E. Levashev. M., 1973

В ы п. 5

Д. С. БОРТНЯНСКИЙ. „СОКОЛ“

Опера. Партитура

Публикация, редакция текста,
перевод с французского,
переложение для фортепиано
и исследование А. С. Розанова. М., 1975

Part 5

D. S. BORTNYANSKY. "THE FALCON"

Opera. Score.

Publication, editing of text,
translation from the French,
piano arrangement and research
by A. Rozanov. M., 1975

M
2
P155
vyp.6

Pamiatniki russkogo muzykal'
nogo iskusstva

Music

FOR USE IN THE LIBRARY ONLY

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FOR USE IN THE LIBRARY ONLY

